

The background is an abstract painting with a complex composition. It features a central vertical element resembling a plant or a stylized figure with dark, branching forms. The color palette is diverse, including shades of grey, white, pink, purple, yellow, and red. There are prominent brushstrokes and areas of layered paint, giving it a textured, expressive appearance. The overall mood is chaotic and dynamic.

EL MONSTRUO

DE LO ESTÉTICO A LO CONCEPTUAL
(FRANCISCO DE GOYA
ANTONIO SAURA
CHAPMAN BROTHERS).

MARCO ANTONIO ORTIZ DELGADO

EL MONSTRUO: DE LO ESTÉTICO A LO CONCEPTUAL. (Francisco de Goya, Antonio Saura, Chapman Brothers).

Trabajo de Fin de Máster

para optar al Título de Máster Oficial en Arte: Idea y

Producción por la Universidad de Sevilla.

Autor:

Marco Antonio Ortiz Delgado.

Firma del autor:

Tutor:

Fernando Sáez Pradas.

Vº. Bº. del Tutor:

Sevilla, 17 de diciembre de 2014.

RESUMEN.

Para la realización de este trabajo nos situamos ante uno de los temas más viscerales y turbadores planteados desde la antigüedad: el monstruo. Analizaremos este concepto haciendo un recorrido a través de su representación en el terreno humanístico. Lo monstruoso se ha abordado a lo largo de la historia como algo que sobrepasa los límites de lo bello y lo feo, pero este concepto sufre un importante giro dentro del panorama contemporáneo, mostrando otra proyección del mismo que pasa a relacionarse con problemáticas tan complejas como la identidad, el dolor, la obsesión, o con ámbitos tan amplios como lo social, lo moral y la política. Para ello profundizaremos en la obra de Francisco de Goya, Antonio Saura y los hermanos Chapman, valorando la importancia y el compromiso con el que se han acercado a la materia.

PALABRAS CLAVE.

Monstruo, anormalidad, bestia, visceral, automatismo, falsedad, máscara, apariencia.

ABSTRACT.

For the accomplishment of this work we place in front of one of the most visceral and disturbing topics set from the antiquity: the monster. We will analyze this concept doing a tour through his representation in the humanistic area. The monstrous thing has been approached along the history as something that exceeds the limits of the beautiful thing and the ugly thing, but this concept suffers an important draft inside the contemporary panorama, showing another projection of the same one that passes to relate with problematic so complex as the identity, the pain, the obsession, or with areas as wide as the social thing, the moral thing and the politics. Therefore, we will go deeply into the artwork of Francisco de Goya, Antonio Saura and the Chapman brother, valuing the importance and the commitment with which they have approached the matter.

KEYWORDS.

Monster, abnormality, beast, visceral, automatism, falsehood, mask, appearance.

ÍNDICE.

INTRODUCCIÓN.	10
OBJETIVOS.	14
METODOLOGÍA.	15
1. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS.	17
1.1 Aportación 1: <i>Maosetún Bocatatún.</i>	18
1.1.1 Aportación 1: Catalogación de la obra.	18
1.1.2 Aportación 1: Proceso de Creación-Producción.	20
1.2 Aportación 2: <i>Retrato del joven Topacio justo antes de morir.</i>	22
1.2.1 Aportación 2: Catalogación de la obra.	22
1.2.2 Aportación 2: Proceso de Creación-Producción.	24
1.3 Aportación 3: <i>Black Demons.</i>	26
1.3.1 Aportación 3: Catalogación de la obra.	26
1.3.2 Aportación 3: Proceso de Creación-Producción.	28
1.4 Aportación 4: <i>Mama-África monster with Mexican wrestling mask.</i>	31
1.4.1 Aportación 4: Catalogación de la obra.	31
1.4.2 Aportación 4: Proceso de Creación-Producción.	33
1.5 Aportación 5: <i>Abatimiento de monstruo.</i>	34
1.5.1 Aportación 5: Catalogación de la obra.	34
1.5.2 Aportación 5: Proceso de Creación-Producción.	36
2. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.	39
2.1 El monstruo en la antigüedad.	40
2.2 El monstruo en Goya.	45
2.3 El monstruo en Saura.	55
2.3.1 Sobre el informalismo. El automatismo psíquico y lo germinal como...	63
2.4 El monstruo en Jake y Dinos Chapman.	66
2.5 La máscara.	73
2.5.1 El hombre y el monstruo a través de la máscara.	73
2.5.2 La máscara inmaterial. La pintura como engaño de los sentidos.	77
2.6 Otra visión cercana a lo monstruoso y la máscara: el juego de...	78
3. CONCLUSIONES	84
4. FUENTES DOCUMENTALES	87

INTRODUCCIÓN.

Las formas no sujetas a los cánones establecidos desestabilizan sensiblemente al que las percibe. El ser humano ha construido un mundo estable en el que los objetos tienen formas reconocibles. Por ello tendemos a ignorar, marginar o esconder aquello que no se ajusta a esos modelos. Lo que aparece como impreciso, confuso, o en términos generales, como algo raro, es entendido como una amenaza para la sociedad. Incluimos aquí a los seres que hemos podido contemplar a lo largo de la historia, reales o ficticios, tales como la mujer barbuda, el hombre de dos cabezas, gigantes con un solo ojo, seres mitad hombre-mitad animal, esqueletos andantes, hombres con escamas, tentáculos o de piel verde, reptiles que invaden ciudades, seres de piedra o que escupen fuego, etc.

Nos consta, que a lo largo de la historia, la alteridad radical, ha recaído sobre los seres a los que llamamos engendros, deformes, fenómenos, monstruos. Seres que evidencian de inmediato la diferencia con el resto, desencadenando en nuestro interior sentimientos de horror y aversión, o bien, actos obscenos de piedad. Partiendo de esto, establecemos la idea de que cuando tendemos a canonizar la normalidad en el escenario de la sociedad, en ese momento, se crea una línea que separa lo normal de lo monstruoso, esa línea es imprecisa y sitúa a esto último en un extremo.

Figura 0.1: imagen del monstruo en la película original *Gojira*, de Ishiro Honda, 1954. (Fotograma extraído de la película).

Figura 0.2: imagen del cíclope en la película, *The 7th Voyage of Simbad*, de Nathan Juran, 1958. (Fotograma extraído de la película).

Según la R.A.E., la monstruosidad es un “desorden grave en la proporción que deben tener las cosas, según lo natural o regular. Suma fealdad o desproporción en lo físico o en lo moral”. Atendiendo a esta descripción, grandes artistas de la historia del arte como: Rembrandt, Goya o El Bosco, ya nos mostraban escenas de lo descarnado; lo sanguinolento y ruín de la guerra, o fantásticos monstruos salidos directamente de la imaginación. Este concepto se ha abordado a lo largo de la historia como algo que sobrepasa los límites de lo bello y lo feo. Pero la idea de lo monstruoso sufre un importante giro en el panorama contemporáneo, mostrando otra proyección del mismo, que pasa a relacionarse con problemáticas tan complejas como la identidad, el dolor, la obsesión, la enfermedad, o ámbitos tan amplios como lo social y la política. Con respecto a este tema, el doctor en filosofía Adolfo Vásquez Rocca apunta lo siguiente:

Sí queremos ser lectores de mala fe, preguntémonos heurísticamente ¿qué fueron los experimentos médicos con presos, las mutilaciones, los ensayos de metamorfosis en los campos de exterminio nazi, sino expresiones avanzadas de lo que hoy conocemos como "body-art"? O, si el exterminio masivo de reclusos en las cámaras de gas, donde muchos morían de asfixia por aplastamiento antes que se liberara el gas letal, ¿No fue acaso sólo un "happening" equívoco y macabro, cuyo sentido sólo comprendemos plenamente después de conocer las experiencias californianas de los 60? Pero qué duda cabe, las manifestaciones dadaístas, surrealistas y situacionistas, comparadas con la "poesía" hitleriana, fueron un simple arrebató neorromántico. Una pálida denuncia del horror. (Vasquez Rocca, 2006: 87)

Son muchos los creadores que, en la era moderna, eligen sumergirse en un ámbito oscuro y monstruoso, como Goya en sus *Pinturas Negras*; Picasso mediante seres transfigurados en un violento acto sexual; Francis Bacon a través de desnudos deformes, incoherentes y deshuesados; David Lynch en su mundo caótico y viscoso o Tod Browning

con sus criaturas amorfas. Este último, en su *film* más emblemático, *Freaks (La parada de los monstruos)* de 1932, nos presenta un circo repleto de seres con estremecedoras deformaciones. Una película convertida hoy en clásico de culto, pero que en su tiempo fue considerada repugnante, y fue el mismo público quién obligó a retirarla de las pantallas. La película fue interpretada por personas que padecían terribles deformidades físicas y actores con serios problemas mentales.

No cabe duda de que, lo extremo, lo abyecto, lo grotesco y en definitiva lo monstruoso, son características que muchos artistas han izado como bandera en su trabajo y que a través de esta categoría, el artista muestra la vulnerabilidad de la condición humana, no solamente para recrearse en lo deforme y monstruoso, sino para instalarse en el reconocimiento de los impulsos más primarios y destructivos de nuestra insaciable condición predatoria.

Figura 0.3: fotografía de dos de los personajes con padecimientos mentales, actores en la película *Freaks (La parada de los monstruos)*. Tod Browning, 1932.

Mi cabeza mide 88 cm. de circunferencia y tengo una amplia masa carnosa en la parte de atrás, grande como un tazón. La otra parte parece, digamos, valles y montañas, todos amontonados, mientras que mi cara tiene un aspecto que nadie quisiera describir. Mi mano derecha posee casi el tamaño y la forma de una pata de elefante. El otro bazo y mano no son mayores que los de un niño de diez años, y están algo deformados. (Lynch, 1980)

Figura 0.4: Fotografía de Joseph Merrick, "el Hombre Elefante", con 24 años. 1886.

En 1980 el productor, guionista, director y actor Mel Brooks contrató a David Lynch para que realizara *El hombre elefante*, una adaptación para la pantalla de un hecho real: la vida de John Merrick. Un hombre cuya enfermedad, (*neurofibromatosis*), le convirtió en un monstruo ante la mayoría de los ojos, que llenos de morbo y curiosidad se acercaban a la feria en la que era usado como otra más de sus atracciones, incluso se podía leer en los programas de mano para el público, la descripción de sí mismo que hacía el joven deforme.

Un diálogo de la película entre el doctor Freddie Treves y su mujer, nos hace reflexionar sobre donde radica la monstruosidad, si en el enfermo, o en las personas que exponen su malformación al público convirtiéndolo en una atracción ferial.

-Freddie, ¿qué tratas de decirme?

-¿Soy yo un hombre bueno?, ¿o tal vez un malvado? (Lynch, 1980)

Con las vanguardias del siglo XX, surgen numerosas formas de expresión y con ello, destacando como ejemplo la obra de artistas tan famosos como Pablo Picasso o Francis Bacon, el ojo del espectador comienza a acostumbrarse a otros métodos de construcción en los que se incluía la desfiguración. De esta forma se abren las puertas de un mundo que había permanecido más solapado y comenzamos a descubrir un universo oculto donde lo morboso y lo circense cobraban protagonismo. Es ahora el momento en que se descorre el telón para exhibir sin tapujos el cuerpo real, tanto del modelo como del artista, con todas sus imperfecciones. "Volvemos, una y otra vez, a la parada de los monstruos, conscientes de que la lucha de Simbad con el esqueleto, en lo alto de la escalera de caracol, es infinita: agotadora deformidad, mítica rareza" (Castro Flórez, 2010).

En su ensayo *Sobre lo monstruoso, Un paseo por el amor y la muerte*, Tonia Raquejo aclara lo siguiente:

[...] Lo monstruoso no hemos de entenderlo tanto como un catálogo de imágenes freaks o como una iconografía de lo feo o de lo grotesco, sino como un síntoma que muestra las fisuras por donde el pensamiento normalizado se empieza a resquebrajar y con él también el concepto de lo que es normal. [...] Lo monstruoso es todo aquello que no obedece a lo que una comunidad ha acordado en establecer como normal. (Raquejo, 2002: 51-87)

Según la definición de monstruosidad que hacía la R.A.E; encontramos lo moral en yuxtaposición a los conceptos en los que lo monstruoso sólo se relaciona con el carácter estético de las personas o seres ficticios. Por lo tanto, no debemos caer en relacionar lo monstruoso únicamente con lo feo, grotesco o deforme, sino que debemos señalar que también alberga cualidades éticas, generalmente asociadas a la maldad, la crueldad, etc. Michel Foucault señalará, que a fines del siglo XVIII la figura del monstruo encarna no sólo la anomalía física, sino también lo moral, nos habla del surgimiento de una monstruosidad moral, el monstruo antropófago e incestuoso, el de los grandes consumos prohibidos, como quedará reflejado en la figura de María Antonieta, reina de Francia.

Esta figura del monstruo apareció sin duda en torno del problema del derecho y el ejercicio del poder punitivo. Y son importantes por otra razón. Es que tienen un eco de una amplitud muy grande en toda la literatura de la época, y digo literatura en el sentido más tradicional del término, en todo caso, la de terror. Me parece que la irrupción de la literatura de terror a fines del siglo XVIII, en los años que, poco más o menos, son contemporáneos de la Revolución, debe asociarse a esa nueva economía del poder punitivo. Lo que aparece en ese momento es la naturaleza contranatural del criminal, el monstruo. (Foucault, 1974)

Así, puede entenderse que el monstruo es aquel que va, tanto en contra de la naturaleza como de lo establecido por el ser humano, es aquel que acomete actos prohibidos e inmorales. Precisamente este es el concepto que nos ha interesado para abordar la aportación práctica de este Trabajo Fin de Máster. Se trata de un desorden, un desequilibrio que inclina la balanza, no solo hacia el lado de lo no bello, de lo que no está dentro de los cánones de belleza en una sociedad, sino de lo no bueno, lo no legal, lo no natural, lo no regulado, lo no admitido, etc. Sin embargo, estas características tan especiales, hacen que el monstruo pueda resultar, no solo inquietante, sino también atractivo. Lo monstruoso despierta curiosidad, nos muestra algo que se escapa de lo normal y por consiguiente es algo que se aleja de lo vulgar. La fijación de lo monstruoso en el arte puede explicarse como una necesaria anomalía que surge como transgresión de la concepción que tenemos de lo natural. Pero es la ausencia de orden que estas situaciones implican, lo que nos horroriza, y no tanto las aberraciones mentales ni físicas. Dicho de otro modo, parece ser que a la par que nos asusta, necesitamos en nuestras vidas tal concepto de monstruosidad, puesto que no son los errores o problemas mentales, ni físicos, los que nos asustan; sino la ausencia de orden que estas situaciones parecen implicar (King, 1997).

Nunca me he sentido ligado a la realidad objetiva de las cosas, siempre me he acercado más al mundo de lo monstruoso, seres imaginarios dentro de un mundo imaginario. Desde pequeño he notado esa presencia fantasmagórica sobre todo estando en la cama, a oscuras, antes de dormir, tapado con la manta hasta la nariz, abría los ojos y comprendía bultos en vez de objetos, esos bultos no tardaban en convertirse en monstruos, hallándose por debajo del umbral de mi conciencia en ese estado débil al que llamamos subconsciente. Que se haga pronto de día, pensaba entonces. (Ortiz, 2007)

En este Trabajo Fin de Máster, hemos decidido incluir cinco aportaciones artísticas de carácter interdisciplinar, en las que la idea de lo monstruoso, a pesar del carácter terrible, en ningún momento quiere dar miedo, no trata sobre una pesadilla, sino sobre la exploración mágica de los demonios interiores. Una monstruosidad que pretende engañar a los sentidos,

en un juego de apariencias en el que lo feo se ve representado con colores vivos, llamativos, a veces fluorescentes, bajo un informalismo desgarrado que quiere captar la atención mediante la fuerza del gesto, para acercar al espectador por medio de un impacto visual.

Objetivos.

Objetivos generales:

Enmarcado bajo el Máster oficial en Arte, Idea y Producción, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla, se concibe este Trabajo Fin de Máster con los siguientes objetivos generales:

- Poner de manifiesto las competencias adquiridas durante el trascurso de los estudios realizados y con ello madurar nuestro discurso artístico.
- Adquirir las herramientas necesarias para una correcta práctica en la investigación teórica dentro del campo de las bellas artes.
- Desarrollar la capacidad crítica y analítica personal, a través de numerosas herramientas teóricas que también serán eficaces para la construcción sólida de nuestro lenguaje artístico.
- Plantear una serie de cuestiones filosóficas intrínsecas al ser humano, que dirijan el discurso hacia una crítica social que invite a la reflexión sobre el tema planteado.
- Generar un estudio que, abarcando el ámbito estético y conceptual, sea coherente e innovador dentro de los planteamientos que se exponen, con la intención de que nos sirva de base para una futura ampliación de esta investigación.
- Vincular los apartados correspondientes a las Aportaciones Artísticas y las Aportaciones Teóricas, creando una relación entre ambos para que exista cohesión entre ellos, y que esto contribuya a que uno y otro se retroalimenten.
- Alcanzar metas de conocimiento que nos permitan una mayor cercanía e inserción en ámbitos profesionales.
- Establecer una serie de conclusiones a partir de la experiencia con la investigación y la madurez de las competencias adquiridas.

Objetivos específicos:

- Hacer un recorrido analítico a través del concepto de monstruo en la antigüedad, estudiando a los principales pensadores que han abordado este concepto y mostrar diferentes puntos de vista para exponer la intención principal del trabajo.
- Contextualizar los términos, contemplando las posibles variables en las diferentes épocas, aportando datos históricos para construir una base sólida en la investigación.
- Profundizar y poner de manifiesto la línea conceptual que une la obra de Francisco de Goya, Antonio Saura y los hermanos Chapman.
- Desarrollar apartados relacionados con el concepto de máscara y enmascaramiento, con la intención de crear un vínculo conceptual cercano a nuestra línea de investigación y por tanto a la producción artística realizada para este trabajo.

- Incluir cinco aportaciones artísticas de carácter interdisciplinar, las cuales analizaremos estética y conceptualmente, en relación con el tema establecido para esta investigación.

Metodología.

Posiblemente el factor esencial para un investigador, sea cual sea la rama científica en la que trabaje, es tener una buena metodología de trabajo. La hipótesis que se plantee tiene que ser llevada a cabo, mediante un método eficaz y organizado, que conduzca al éxito la tarea de la investigación.

Para demostrar las premisas de las que partimos, hemos mantenido una actitud abierta y receptiva a nuevas propuestas y sugerencias que hemos ido encontrando a lo largo del camino, modificando y dando nuevos giros en la investigación según se haya considerado.

Hemos dividido el trabajo en dos partes fundamentales: por un lado las aportaciones artísticas (incluidas en la Primera Parte), por otro las argumentaciones teóricas (desarrolladas en la Segunda Parte). La metodología establecida ha sido consecuente con esta doble vertiente teórico-práctica, pues hemos procurado establecer una fórmula de trabajo que favoreciera la retroalimentación entre ambas, ya que han sido trabajadas en paralelo.

A rasgos generales podríamos decir que para este trabajo hemos empleado una conjunción de dos métodos de investigación: el inductivo y el deductivo. Partimos de puntos iniciales encontrados por intuición, para generar un grupo de hipótesis. Planteadas estas teorías, utilizamos el método deductivo para analizar los denominadores comunes que asocian todas las ideas que planteamos. Para abordar estos dos aspectos de inducción y deducción, especialmente el segundo factor, en este Trabajo Fin de Máster tuvimos que organizar toda la labor en varias fases de trabajo coherentes ha dicho método, influyendo también en estas etapas, el tiempo en función del material encontrado y de la redacción.

El proceso metodológico se dividió en tres fases: Una primera fase consistió en observar y tejer ciertos hilos conductores, que fabricaran un posible mapa conceptual en base al tema del que partíamos, en una incipiente etapa inicial. Empezamos entonces a recopilar toda la información posible en torno al tema, visitar museos, archivos, galerías y colecciones.

Esto supuso un gran período del tiempo y sin darnos cuenta se activó progresivamente lo que correspondería a la segunda fase: el análisis y la reflexión de todo el material recogido. Poco a poco y sin ser conscientes de ello, habíamos configurado un gran entramado donde las ideas fluían, y comenzaba a tener cuerpo el proceso conceptual del Trabajo Fin de Máster.

La tercera fase correspondía a la redacción y la consecuente experimentación de todo lo aprendido tras los incalculables análisis y numerosas consultas bibliográficas en todo tipo de fuentes. Esta etapa dio lugar a profundos debates, correcciones y sugerencias por parte de su tutor, ajustando el texto y acotando el tema de manera precisa para cumplir con todas nuestras expectativas. Con el final de esta tercera etapa, se materializó el Trabajo Fin de Máster, pero además de esta, hubo una importante actividad paralela, visitando exposiciones, museos, colecciones privadas, archivos, catálogos, etc.

En la primera parte del trabajo, la correspondiente al proceso de creación-producción, se han expuesto tanto visualmente como de manera discursiva, las cinco obras definitivas, analizándolas desde el punto de vista estético y conceptual, demostrando su vínculo con la investigación. Estas obras se han realizado paralelamente a la investigación perteneciente a la segunda parte del trabajo, las argumentaciones teóricas. En las que se han incorporado imágenes de las obras, a lo largo de su lectura, con la intención de relacionar o aclarar visualmente algunos de los términos o explicaciones pertinentes. Los análisis de estas

obras, se han centrado siempre en el tema abordado. No constituyen análisis completos salvo en algunas ocasiones, en las que dicha obra esté directamente ligada o aporte claves necesarias para la comprensión de algunas de las premisas abordadas.

Para ser específico en cuanto a la recopilación de toda la información en torno al tema como una importante actividad paralela al Trabajo Fin de Máster, diremos que se han consultado fuentes bibliográficas en internet, así como en bibliotecas, destacando la del CAAC (Centro Andaluz de Arte Contemporáneo) y BBAA (Bellas Artes) de Sevilla. Hemos visitado museos, en particular El Prado en Madrid, para observar de cerca las pinturas negras de Goya y la obra de El Bosco. Como el Centro Cajasol en Granada para estudiar *Los Caprichos* de Goya. En Madrid también aprovechamos la ocasión para ampliar conocimientos sobre la obra de Saura, y otros artistas pertenecientes al Informalismo Español, en el Museo Reina Sofía. También fueron bastante enriquecedoras las tres visitas a la exposición relacionada con artistas informalistas vinculados a la revista *Figura*, titulada, *A Partir de Figura: Una Posible Lectura de los Ochenta*, en el CAAC. Podemos mencionar también visitas a museos con archivos de obras de artistas del Informalismo Español, como la Fundación Góngora en Córdoba y el Museo de Arte Contemporáneo Jose María Moreno Galván de la Puebla de Cazalla. A nivel internacional destacaremos la asistencia a exposiciones como *Abstract América: New Painting*, en *Saatchi Gallery of London*. También hemos visitado el *TATE Modern Museum* en la misma ciudad. En ambas visitas pudimos estudiar de cerca la obra de varios artistas a los que mencionamos en este trabajo como Francis Bacon, los hermanos Chapman o Kristin Baker entre otros.

1. PRIMERA PARTE: APORTACIONES ARTÍSTICAS.

1.1 Aportación 1: *Maosetún Bocatatún*.

1.1.1 Aportación 1: Catalogación de la obra.

Título: *Maosetún Bocatatún*.

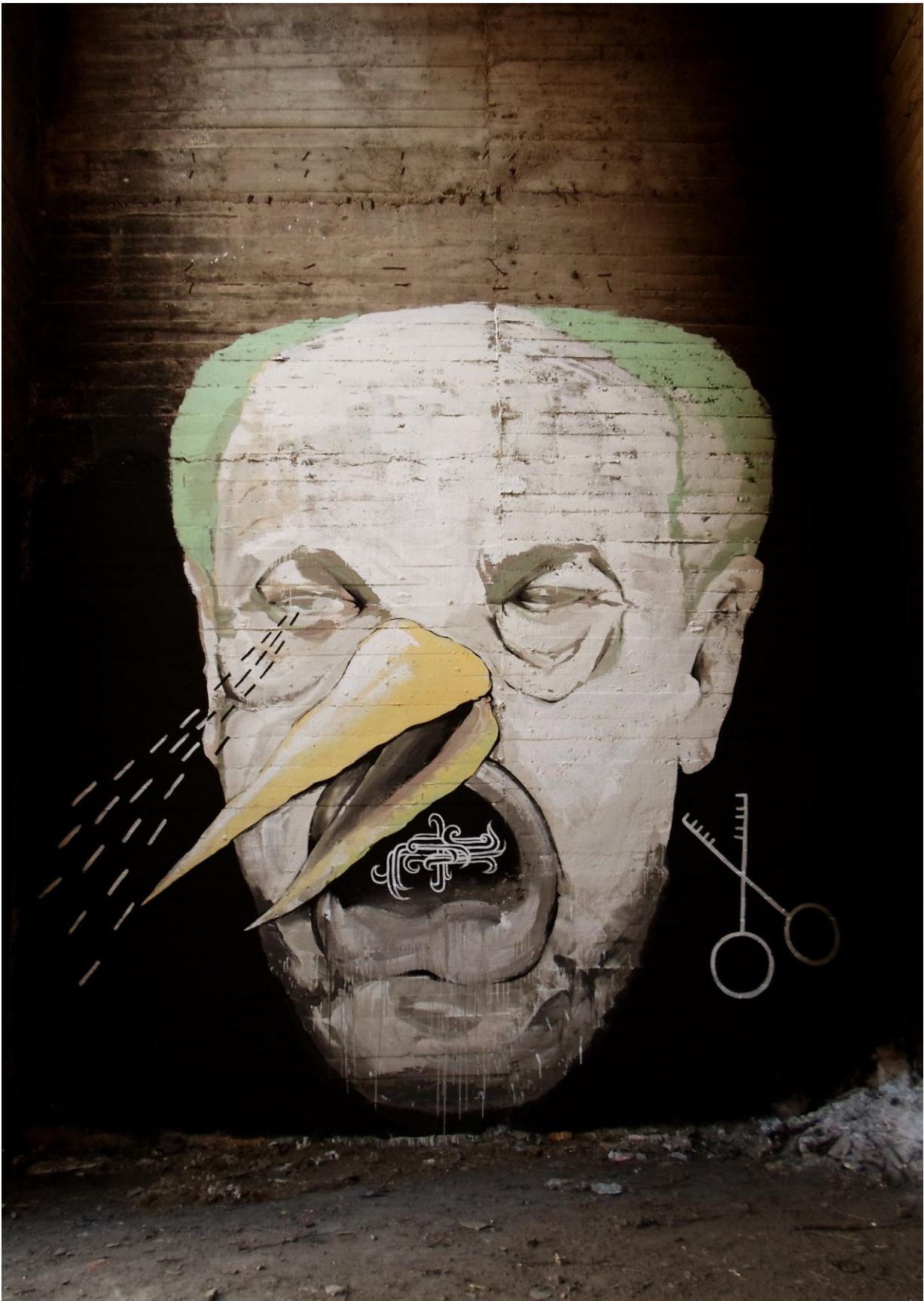
Dimensiones: 600 x 550 cm. aprox.

Soporte: Muro de hormigón.

Procedimiento: Intervención *site specific*. Pintura plástica.

Fecha: Año 2013.

Localización: Ruinas de la antigua cementera de Atarfe, (Granada).



1.1.2 Aportación 1: Proceso de Creación-Producción.

Para comenzar nos situamos frente a una intervención *site specific*, en un espacio privado. Este concepto se refiere a creaciones artísticas realizadas especialmente para un determinado lugar. Puede manifestarse en pintura, escultura, teatro, música, danza, performance, etc. La obra cobra sentido en ese sitio específico pues ha sido creada para (incluso en) ese particular contexto.

Se trata de un muro interior en la ruina de una antigua fábrica de cementos ubicada entre la ciudad de Granada y Atarfe, uno de sus pueblos colindantes. Hay que destacar que dicho lugar despierta un cierto aire de melancolía por un pasado productivo y fructífero que hoy es inexistente. Una decadencia fabril casi palpable que dota al lugar de un romanticismo particular.



Figura 1.1: Imagen de la antigua fábrica de cementos de Atarfe, en ruinas, (Granada).

Los conceptos tradicionales de belleza y representación, entendiéndolo por la primera la idealización de las formas y por la segunda la fijación objetiva de la realidad, dejaron de tener vigencia, la experimentación se convirtió en el principio de una modernidad cuyo espíritu atravesó el siglo XX. Durante la vanguardia, la mayoría de movimientos artísticos contrariaban el precedente.

La vanguardia se convirtió gradualmente en una acelerada sucesión de impulsos contrarios que han acabado por provocar no solamente la desconfianza del espectador, sino también la capacidad de maduración de los artistas y su penosa sumisión a la dictadura de las modas.
(Saura, 1999: 357)

Como ya sabemos, las modas son efímeras, ya que se desarrollan bajo un concepto de fugacidad en el tiempo, de no permanencia, se caracterizan por un carácter perecedero y transitorio. Pero independientemente del sistema del mundo de las modas, existe el arte llamado efímero, que tiene en su origen un componente de fugacidad, ya que resulta

imposible su conservación en el tiempo. Hablamos de obras que desde un principio están concebidas y realizadas con materiales o en estados no conservables. Se trata de un arte pasajero, cuya naturaleza es la de no perdurar en el tiempo. Dentro de este género pueden considerarse artes efímeras: expresiones de cultura popular, como el *graffiti*, que lleva intrínseco la autoafirmación del Yo en la sociedad; el arte urbano o *street art*, como un arte que interactúa con el viandante dentro del mobiliario urbano; o el muralismo, cuando se trate de una composición subordinada al marco arquitectónico, siempre que la obra estuviera concebida como algo no conservable se consideraría arte efímero.

La obra *Maosetún Bocatatún*, conforma una intervención mural *site specific*, basculante entre el arte urbano y el *graffiti*. Ante esta pieza se capta rápidamente la imagen de un monstruo, un engendro que parece flotar del fondo oscuro en forma de cabeza y con gesto rabioso. De repente percibimos que le acompaña un instrumento a modo de símbolo. Se trata de una tijera operatoria que intenta persuadirle, de la que dicha cabeza intenta defenderse lanzando un rayo fulminador, con la desdicha de ir dirigido en otro ángulo. Esta tijera en realidad quiere representar un instrumento de tortura. Si nos fijamos en sus filos, podemos apreciar que lleva incorporados una especie de dientes punzantes.

El rostro al que nos referíamos es un híbrido entre el cantaor flamenco sevillano Antonio Mairena y el legendario presidente del partido comunista de China Mao Tse Tung. En la boca una especie de abstracción tribal de un *sandwich* de atún, y en vez de nariz, le sale un pico. Estos elementos que pueden parecer anecdóticos, son el resultado de un cuidado y meticuloso método comparativo y reflexivo que de alguna manera solemos plantearnos antes de abordar una obra. El pico aparece de la idea del rostro en su origen etimológico, del latín: *rostrum*, que venía a significar pico o terminación del cuerpo. Si el antiguo presidente de la república comunista China hubiese nacido de una familia gitana, y se hubiese criado en Mairena del Alcor, ayudando a su padre en la fragua, habría comido algunos *sandwiches* de atún y probablemente habría cantado con ímpetu y dolor sus penas torturadas por algún que otro instrumento punitivo, ya fuese de la conciencia, de temas relacionados con el amor o incluso de índole político-social.

Pero no es esta hipotética historia lo que nos acerca a la imagen del monstruo, sino la interpretación plástica que hacemos de ella. Basándonos en claves estéticas que nos remiten a la oscuridad de las *Pinturas Negras* de Goya, o a la a veces absurda y caricaturesca obra de los hermanos Chapman.

El fin principal es crear un diálogo entre la intervención y el entorno, coincidiendo con el concepto *site specific*. Esta ubicación específica dentro de la ruina de una antigua fábrica de cementos, sitúa a la propia imagen del monstruo en un entorno de decadencia industrial, de melancolía por un pasado fructífero y del romanticismo más oscuro.

Hemos innovado en el aspecto técnico, dejando a un lado la obra de estudio, en papel o en lienzo, buscando un soporte mucho más amplio, en este caso un muro de hormigón, en el que experimentar otros ejercicios a nivel plástico, como el uso de rodillo con extensor o pinceles muy gruesos. La experiencia nos fue grata.

1.2 Aportación 2: Retrato del joven Topacio justo antes de morir.

1.2.1 Aportación 2: Catalogación de la obra.

Título: *Retrato del joven Topacio justo antes de morir.*

Dimensiones: 150 x 135 cm.

Soporte: Papel Fabriano 300 g.

Procedimiento: Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol).

Fecha: Año 2014.



1.2.2 Aportación 2: Proceso de Creación-Producción.

Como investigación personal, en este trabajo queremos mostrar una cercana relación de carácter interdisciplinar, entre el mundo de la estética y lo conceptual, centrándose esto último en la idea de lo monstruoso y en que, a pesar del carácter terrible, en ningún momento quiere dar miedo, no trata sobre ninguna pesadilla, sino más bien de la exploración mágica de los demonios interiores, para exorcizarlos e incluso de alguna manera llegar a comprenderlos. Una monstruosidad que la mayoría de las veces, pretende engañar a los sentidos en un juego de apariencias en el que la estética de lo feo y lo deforme intenta captar la atención del espectador mediante distintas fórmulas, como por ejemplo el impacto visual.

En cuanto al proceso de creación de la obra *Retrato del joven Topacio justo antes de morir*, nos interesa que se aprecie la idea de un informalismo desgarrado que provoca en el espectador una inquietante lectura, donde las formas se potencian y definen con radicalismo. Para ello, aquí nos valemos, por ejemplo, de la acción de mover cada herramienta sobre la superficie del papel aprovechando las cerdas del útil, inundando el formato de cierta riqueza pictórica, valiéndonos de la utilización de diversos recursos, como: la apariencia vaporosa que se consigue con el uso del aerosol, la mancha de la técnica aguada, o el color plano de las superficies tratadas con pintura acrílica de tonos mate.

Al contemplar esta obra, nos introducimos en un lenguaje puramente pictórico. Digamos que, de alguna manera, aquí se está reivindicando la biología de la pintura. También hay que decir que se utiliza el dibujo, pero bajo unas claves puramente pictóricas, esto es, como plasmación de la inmediatez, con un carácter germinal, como parte de un proceso continuamente activo, el dibujo como fin en sí mismo y como expresión lejos del mero instrumento de preparación. La claridad de estos dibujos, los llamados germinales, aflora del flujo directo e inmediato. Pero en ambos casos, la atmósfera está impregnada de tensión entre instinto y razón, libertad y control, humor y objetividad. Es pura pulsión, un vómito convulso donde lo experimentado se hace obra.



Figura 1.2: Detalle particular de la Aportación 2.

En los dibujos que hacemos en momentos de intimidad, como por ejemplo mientras hablamos por teléfono, escuchamos música, o estamos pendientes de otro tema, el yo queda relajado cediendo de esta forma el control a una conciencia más profunda.

Generalmente, dentro del proceso creativo, en nuestra metodología de trabajo, es importante que quede visible la estética de lo performativo, dicho con otras palabras, una constancia del proceso. En nuestro caso, no con el entorno, si con el interior. Una de las maneras de dejar constancia visible de ello es, a modo de palimpsesto, (técnica antigua basada en la economía de medios, que definía al manuscrito que todavía conservaba huellas de otra escritura anterior en la misma superficie, pero borrada expresamente para dar lugar a la que ahora existe). En la aportación que aquí se presenta, llevamos este procedimiento al terreno pictórico, como ya hicieron los pintores informalistas desde los años cincuenta. Aquí la obra se muestra como residuo de un rito, rito en el que lo experimentado se hace obra. En el mismo título de esta obra, *Retrato del joven Topacio justo antes de morir*, la muerte hace referencia al fin de este proceso creativo basado en la experimentación.

La versatilidad de la imagen que se crea a raíz de procedimientos como: el automatismo psíquico, el dibujo germinal, el aprovechamiento del accidente, convertir el error pictórico en acierto plástico y compositivo, sumado a la variedad de recursos pictóricos como: el arrastre de varios colores a la vez, el uso de plantillas para crear reservas, la superposición de elementos con la idea del palimpsesto; todo este cúmulo de aportaciones a la hora de abordar una idea para resolver un cuadro, toda esta parafernalia que nace desde el problema de la lucha ante un soporte, hace que la experimentación sea una nota sostenida en la manera de abordar la obra.

Esta manera de ejecutar la pintura, provoca la aparición de múltiples elementos que luchan por tomar el protagonismo dentro del formato: (vísceras tonos pastel en forma de tirabuzón, demonios y frutas tropicales), pero, es la masa elaborada en su conjunto la que crea el impacto visual, por lo cual, esta misma es la que toma el protagonismo del cuadro.

El pintor irlandés Francis Bacon, cuyas obras se caracterizan por la figuración y la búsqueda de la esencia de la realidad humana, por medio de cuerpos y rostros deformados suscitando un llanto o grito mudo de solemne tonalidad crispada, nos dejó una serie de manifiestos sobre su modo de ver y hacer, de los cuales podemos extraer uno muy concreto en el que se refiere al accidente pictórico, como uno de los aspectos más importantes para entender su pintura:

En mi caso, [...] toda pintura es accidente. Así, yo veo con anticipación la cosa en mi mente, la veo con anticipación, y sin embargo no la realizo casi nunca como la he previsto. Se transforma por el hecho mismo de haya pintura. Una de las razones de esto es que empleo pinceles muy gruesos y, de la manera según la cual yo trabajo, no sé en verdad con mucha frecuencia aquello que va a hacer la pintura, y ésta hace muchas cosas que son harto mejores que aquello que yo podría hacerle hacer. ¿Es esto un accidente? Quizás podría decirse que no es un accidente, puesto que escoger qué parte del accidente debe ser preservada constituye un procedimiento selectivo. Uno trata, por supuesto, de conservar la vitalidad del accidente y, sin embargo, de mantener una continuidad. [...] Pienso que el accidente –aquello que yo llamaría la suerte - es uno de los aspectos más importantes y más fértiles, porque, si algo funciona según mi punto de vista, siento que no es algo que yo haya realizado por mí mismo, sino algo que el azar pudo ofrecerme. Pero es cierto que desde hace muchos años he reflexionado sobre el azar y sobre las posibilidades que el azar puede dar, y ya no sé nunca en qué medida se trata de puro azar y en qué medida se trata de una manipulación del azar. (Rojas, 2001: 201)

1.3 Aportación 3: *Black Demons*.

1.3.1 Aportación 3: Catalogación de la obra.

Título: *Black Demons*.

Dimensiones/ formato: 720 x 576 p. 25 fps.

Soporte: Audiovisual.

Procedimiento: Videocreación.

Duración: 3, 04 min.

Fecha: Año 2014.

Imagen de la obra: (Fotograma de la pieza audiovisual).



1.3.2 Aportación 3: Proceso de Creación-Producción.

Esta videocreación, además de constatar una aportación más a esta investigación, formará parte de la presentación del Trabajo Fin de Máster. Con la intención de aproximar al espectador con mi proceso habitual de trabajo, mostrando algunas claves sobre la manera de abordar las ideas, mediante métodos resolutivos que parten de la concepción del arte creado a partir de problemas.

Pues bien, yo comienzo preguntándome cuál es el arte verdadero y cuál es el falso. Comprendo que mi procedimiento es totalmente falible, pero es el mío, y así lo expongo, como ya lo he hecho más de una vez: un arte verdadero es aquel que está hecho con problemas; un arte falso -esto es, académico-, el que está montado sobre soluciones. El lector tiene derecho a preguntarme como establezco yo esa distinción. Aun cuando yo no pueda entrar aquí en todos los detalles de cómo son perceptibles en los academicismos las huellas de una dicción prefabricada y como en el verdadero arte es perceptible la lucha interna del parto creador, esos caracteres no son inefables; son susceptibles de objetivarse, e incluso me comprometo a hacerlo, si el lector me lo exige. De cualquier manera, ahí, en la facultad de ese discernimiento –y casi en nada más que ahí- reside la capacidad crítica que me atribuyo a mí mismo. (Moreno Galván, 2011: 17)

En la obra *Black Demons*, La experimentación es una nota sostenida. A partir de ahí, nos divertimos extrayendo de nuestra imaginación todo tipo de monstruos, mediante procedimientos metamórficos: demonios de la oscuridad, bestias zoomórficas, híbridos entre hombre y máquina, visiones fantasmales, etc.

Nos situamos ante una pieza en la que el mundo de los sueños está muy presente, entendido este término como el fluir no controlado del subconsciente. El surrealismo fue un movimiento artístico y literario que surgió en Francia después de la Primera Guerra Mundial y que se inspiró en las teorías psicoanalíticas para intentar reflejar el funcionamiento del subconsciente, dejando de lado cualquier tipo de control racional. Como lo definiría André Bretón, escritor francés precursor del movimiento, en uno de sus manifiestos: se trata de un movimiento basado en el puro automatismo psíquico, por medio del cual se intentaba expresar, verbalmente, por escrito, o de cualquier otro modo, el proceso real del pensamiento. El dictado del pensamiento, libre de cualquier control de la razón, independientemente de preocupaciones morales o estéticas (Bradley, 1999: 7).

En esta pieza, la imagen va acompañada de un extracto de la canción *Goodbye*, del grupo alemán Apparat, con letra en inglés, que habla de los sueños de la infancia: “please put me to bed and turn down the light, fold out your ands, give me a sign, hold down your lies, lay down next to me...” (por favor ponme en la cama y apaga la luz, despliega tus manos, dame una señal, mantén tus mentiras, acuéstate a mi lado...).

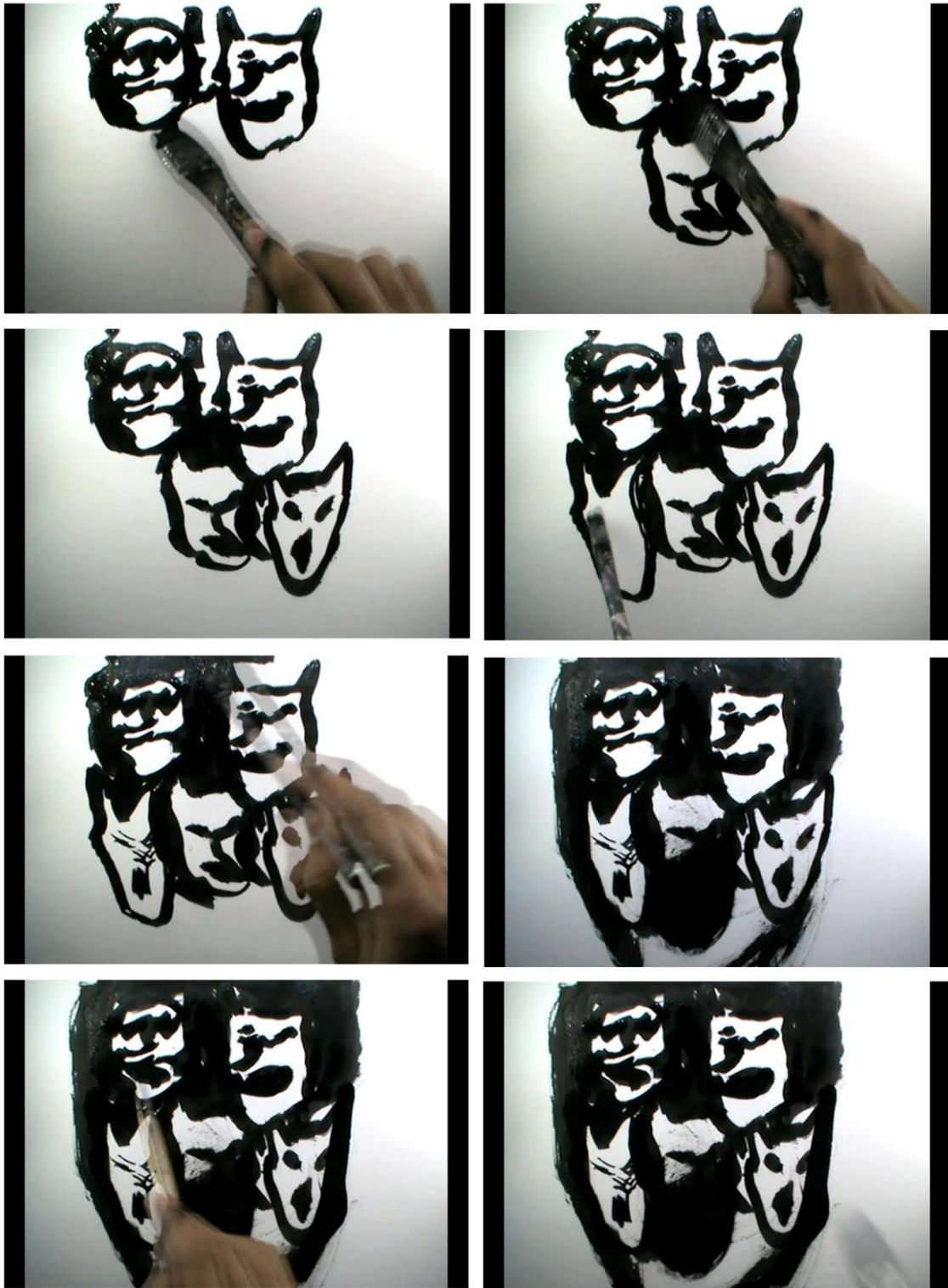


Figura 1.3: Detalle secuencia extraído de la *Aportación 3*. (Fotogramas de la pieza audiovisual).

En el Expresionismo, por el contrario, los artistas muestran un desentendimiento de lo onírico para tender a una expresión existencial en la que la obsesión personal queda traspasada por la fenomenología plástica. La práctica del automatismo en pintura, debe comprender el hábito de la espontaneidad, y que la búsqueda de la espontaneidad comporte cierta dosis de automatismo (Saura, 1999: 264).

Desde el comienzo de esta pieza audiovisual, queda visible la importancia de la máscara. Surgen de una mancha y una se va convirtiendo en otra. En el movimiento expresionista, la “máscara” era aquello que ocultaba y a su vez expresaba la esencia. Pero como la esencia no podía ser representada, el desenmascaramiento coincidía siempre con un nuevo enmascaramiento. La máscara recogía la tensión que el expresionismo había teorizado en el concepto de “visión”: esta era el resultado de la visión, e inversamente, un acceso posible hacia lo esencial. Pero en la figura de la máscara habitaba también la angustia del vacío: que bajo las máscaras no hubiera sino nuevas máscaras, y bajo la última de ellas, no estuviese lo esencial, sino el abismo de la no-existencia (Sánchez J. A., 1992: 60).

En cuanto al tratamiento visual, aquí nos preocupamos de que el primer golpe de vista genere un impacto, ya que esto es lo que las retinas del espectador captan a primer golpe de vista. En este caso, las manchas que se generan durante la pieza a modo de tachismo, como en la pintura informalista, han de ser dinámicas, tener una fácil lectura estructural donde el gesto también cobra gran importancia.

Suelta una gota de azar en un charco de agua. La casualidad nos conducirá a la mínima naturaleza que nos queda. El vehículo será el amor y la evaporación la muerte. Todo entre la raíz y el fruto que cae maduro, el blanco y el negro, el espacio y el vacío, en el momento en que participa el uno del otro. (Ortiz, 2008)

Los niños pintan, crean, desde la ignorancia de la técnica, el niño además ignora el gesto, pero lo utiliza, se encuentra en un mundo preparado por y para adultos, pero él, pinta lo que tiene dentro, es visceral aun sin representar hígados, haciendo uso de la expresión en su esplendor más natural. Nunca una vivencia más lúdica y a la vez tan pura. Personalmente, nunca me he sentido sujeto a la imagen objetiva de las cosas, siempre he sentido la necesidad de inventarme mi propio mundo, incluso cuando aludo a seres con cara, cuerpo o forma de algún animal que ya existe, rara vez miro alguna fotografía como referencia.

También cabe vincular la estética de esta videocreación, con la caligrafía oriental y su concepto de la vacuidad, donde lo materico pesa sobre el vacío. Se trata de un arte de la forma, en el que es muy importante trazar la cantidad de líneas y puntos en relación con lo anterior teniendo en cuenta lo siguiente. Cada calígrafo tiene su propio estilo, una ligera variación, incluso un leve cambio de posición en el orden de la escritura de cada una de las letras supondría un efecto considerablemente diferente. Además de eso, cada letra conforma una composición excelentemente dinámica dentro del espacio que ocupa, podríamos decir que cada letra aporta una autonomía al espacio que ella misma invade y además, a la composición general, como también ocurría en los jeroglíficos egipcios. Por todo esto, nos centramos en la composición de los elementos, basándonos en la sensación que produce la mancha sobre el formato, ya no como simple mancha, sino como masa o superficie elaborada dentro del formato.

La pieza audiovisual *Black demons*, trata de indagar dentro del campo de la percepción, haciendo especial hincapié en la emoción que produce el impacto visual antes que en el reconocimiento objetivo de la forma o incluso del sujeto plástico en sí, que pasaría a una atención posterior aunque no de menor importancia. Aquí queremos ensalzar la idea de que en el mundo contemporáneo, el arte no es el objeto, sino como se orienta el pensamiento hacia el objeto. Podríamos decir que simples materiales que antes no significaban nada se convierten en algo expresivo siendo capaces de aportar, y yo diría que incluso llegando a ser una obra talismán, un objeto mediador, por la capacidad de unir o servir como puente entre el mundo de la fantasía y lo terrenal.

1.4 Aportación 4: *Mama-África monster with Mexican wrestling mask.*

1.4.1 Aportación 4: Catalogación de la obra.

Título: *Mama-África monster with Mexican wrestling mask.*

Dimensiones: 91 x 64 cm.

Soporte: Papel reciclado a mano.

Procedimiento: Técnica mixta, (Pintura acrílica y aerosol).

Fecha: Año 2014



1.4.2 Aportación 4: Proceso de Creación-Producción.

Es difícil seguir aportando frutos de reflexión después de todo lo expuesto anteriormente, pero en el caso de la obra, *Mama-África monster with Mexican wrestling mask*, añadiremos que en una búsqueda de creación de imágenes potentes, con fuerza, con la intención de que no se olviden, que se claven en la retina para siempre que se graben en la mente; la representación del monstruo juega un papel crucial. Hacer uso de la estética de lo deforme no es una casualidad, lo grotesco, lo abyecto, en definitiva, lo raro nos sirve para dar cuerpo a la idea de súper villano o malo de la película, aquí destacamos el papel del uso del color como elemento estético pero también de alguna manera, conceptual, ya que los colores vivos, llamativos, a veces fluorescentes, (utilizando tintas, acrílicos, aerosoles, rotuladores e incluso ceras de colores), además de aportar al impacto visual, cumplen una función transformadora, ya que con ello, el engendro pictórico se convierte en algo agradable al a vista, en un monstruo entrañable, haciendo cuestionar nuestros sentidos en un juego de apariencias.

Mama-África monster with Mexican wrestling mask, nos habla de una posible relación estética entre las máscaras primitivas africanas, como por ejemplo, las de la etnia *Ekoí*, y las típicas de la lucha libre mexicana. Aquí no hablamos de lo monstruosos como un teatro de la crueldad, sino como una deconstrucción de las formas como ya hizo Picasso, buscando fuentes de inspiración en las artes no europeas, en las máscaras africanas que la opinión corriente consideraba monstruosas y repelentes.

En el Dadaísmo, la apelación a lo monstruoso aparece de forma decidida a través de la expedición a lo grotesco. Duchamp pinta un provocador bigote a la *Gioconda* y comienza la poética del *ready made* exponiendo como obra de arte un urinario. Podría haber elegido cualquier otro objeto pero necesitaba que fuese algo impúdico, obsceno. Con el manifiesto surrealista en 1924, comienza una tendencia especial a representar situaciones perturbadoras e imágenes monstruosas, ya que el artista tiende a reproducir situaciones oníricas que abren rendijas en el subconsciente por medio de operaciones como la escritura automática, para liberar a la mente de cualquier freno inhibitor y dejarla vagar según libres asociaciones de imágenes e ideas. La naturaleza es transfigurada para dar vía libre a situaciones de pesadilla y teratologías inquietantes como podemos observar en obras de Max Ernst, Dalí o Magritte. En el cine domina un gusto anárquico por lo insostenible, como sucede en la película *Un Perro Andaluz* de Luis Buñuel, en la que se asiste a repugnantes operaciones como la vivisección de un ojo (Eco, 2007: 369).

También me sugestionan las líneas discontinuas en la carretera como un ritmo de palmas hipnótico, los puntos de referencia en los mapas del tesoro, la lucha libre, el monstruo de Flatwoods, el Yeti, la mujer barbuda, la pócima mágica, las células microscópicas, las conchas marinas, las vistas satélite, las redes, las retículas, los entramados orgánicos, las rodajas de atún rojo, las chirimoyas, los rituales primitivos avivados por las llamas del calor humano, la ausencia de lo matemático mirando una mancha aceitosa en el suelo, los procesos metamórficos en las bestias zoomorfas, el híbrido entre Antonio Mairena y Mao Tse Tung, los Guerreros del Espacio; y los esquemas paradójicos en forma de mapas conceptuales, que crean mis ojos cerrados por el cansancio de aquello a lo que llamamos realidad. (Ortiz, 2009)

1.5 Aportación 5: *Abatimiento de monstruo.*

1.5.1 Aportación 5: Catalogación de la obra.

Título: *Abatimiento de monstruo.*

Dimensiones: 38 x 80 x 40 cm.

Soporte: bronce al silicio sobre losa de hormigón.

Procedimiento: Fundición por micro fusión.

Fecha: año 2014.



1.5.2 Aportación 5: Proceso de Creación-Producción.

Tomando como referencia la obra escultórica de los Hermanos Chapman, Jonathan Meese, Folkert de Jong, Allison Schulnik y Rebecca Warreng, como artistas que han abordado de alguna manera los temas que tratamos en este Trabajo Fin de Máster, nos proponemos afrontar una pieza de fundición por micro fusión en bronce.

En cuanto al proceso pactico aclararemos que se denomina micro fusión a la técnica que permite reproducir una pequeña pieza en metal, elaborando anteriormente un modelo en cera u otro material combustible con alto nivel de detalle al modelado.

Figura 1.4: *You, Atomic Human Toy*. 198 x 143 x 106 cm. Fundición en bronce. Jonathan Meese, 2008.

En este caso nos enfrentamos a la realización de una obra que conlleva un proceso técnico mucho más meticuloso que las anteriores, por ello, la producción de la obra la realizaremos en el taller, con la intención de obtener ayuda técnica.

Tras el tedioso proceso de modelar la figura en cera, realizar el montaje de árbol de colada mediante bebederos, crear el molde de fundición con material refractario y todos los procesos posteriores hasta dejar el molde hueco donde poder colar el metal caliente, nos disponemos a romper el molde y dejar que la pieza se enfríe. Después pasamos a la limpieza: eliminar los bebederos, chorreado de arena, lijado, etc. Hasta que la pieza de bronce queda dispuesta para la pátina.



Figura 1.5: Imagen del modelo en cera con el montaje de árbol de colada.

En nuestro caso escogimos una pátina al fuego utilizando productos como el sulfuro de potasa para sacar tonos negros y por otro lado, amoníaco y sal de amoníaco para sacar tonos verdes. Después dimos varias manos de cera al fuego y también en frío. Por último, hemos montado la pieza sobre un par de lozas de hormigón como las de un acerado corriente.

Abatimiento de monstruo, es un título que surge paralelamente al proceso de creación de la misma obra. Sucede en el taller, al mismo tiempo que estamos modelando la pieza en cera, y de la misma manera que cuando hemos abordado anteriores procesos pictóricos: convirtiendo el error en acierto, reconciliando el despropósito con la virtud. La idea inicial era la de crear una máscara para colocar sobre la pared, una idea demasiado banal que no satisfacía de ninguna manera nuestra dinámica inquietud a la hora de trabajar. Pero, tras una caída accidental, al recogerla del suelo, de inmediato advertimos en aquella forma algo con sentido, algo verdaderamente ligado a nuestro verdadero proceso de creación. La máscara estaba totalmente abatida, haciendo referencia a los términos de geometría descriptiva: cuando un plano vertical es plegado hacia la línea de horizonte hasta que coincide con el plano horizontal de proyección. Pero de este modo, y al colocar al monstruo sobre unas lozas de hormigón de la calle, además, estamos aludiendo a la idea de un abatimiento físico o moral, de las fuerzas de ese monstruo. Con este título exponemos de alguna manera, que hemos vencido al monstruo, le hemos abatido, hemos hecho que baje, le hemos tumbado, y lo hemos hecho en el marco urbano, en la calle.

Este monstruo, que ya no es una simple máscara, lleva grabado en la frente el símbolo de la divisa japonesa y china, el *Yen* o *Yuan*. Con lo que en una vuelta de tuerca hacemos referencia de un modo utópico, a que hemos vencido al dinero, hemos ganada la lucha al sistema capitalista, a las leyes del mercado.

En el Expresionismo, la máscara surgió siendo el lugar de aparición de lo esencial. Aunque consciente de que la irrepresentabilidad de lo interior implicaba que la máscara manifestaría meramente la existencia, pero no la esencia del Yo sustancial, sino la existencia del propio proceso de creación de máscaras, es decir, el proceso por el cual el interior se vaciaría de contenido y se convertiría en forma. La teoría expresionista de la máscara se diferenciaba del romanticismo en que no era el Yo el que inundaba el espacio del no-Yo, el que acogía en sí la máscara, sino que era la máscara la que ocupaba toda la actividad del Yo, al que no quedaba otra vía de manifestación que en el proceso constructor de máscaras. Es el afloramiento de esta tensión entre lo aparente y lo otro, en el límite del vacío, lo que daba a la máscara todo su poder de fascinación para el Expresionismo. Lo que en general nos fascina de las máscaras es que no son humanas, sino que encarnan personajes y pasiones supravitales. Así el horror de estos, el trasfondo de las cosas queda puesto en evidencia. Lo que fascinaba de la máscara era la falsedad de la apariencia que se proponía a sí misma como falsedad y ponía así en evidencia la falsedad de la apariencia toda. (Sánchez J. A., 1992: 61)



Figura1.6: Detalle particular de la *Aportación 5*.

2. SEGUNDA PARTE: ARGUMENTACIONES TEÓRICAS.

2.1 El monstruo en la antigüedad.

En la tradición bíblica, la idea del monstruo simbolizaba todo aquello considerado como fuerzas irracionales: lo informe, lo caótico, lo tenebroso, lo abisal. El monstruo aparece pues como desordenado, desmedido, evocando el período anterior a la creación del mundo.

Ezequiel (1,4) habla de los cuatro aspectos del monstruo: se manifiesta en la tempestad con un grueso nubarrón y un haz de fuego; parece significar los cuatro vientos y los cuatro puntos cardinales (Ez 1,17). Es la tormenta, con sus nubes sombrías, el trueno y los relámpagos. El monstruo se asocia a menudo, no solamente al viento, sino también al agua del mundo subterráneo, el cual es también precisamente dominio del monstruo. Lo mismo ocurre además con el hombre. Éste nace del viento (espíritu) y del agua. También cada hombre entraña su propio monstruo con el cual debe constantemente luchar. El monstruo siembra el terror allí donde aparece y el hombre lo afronta a cada instante. (Chevalier, 1986: 78)

En 1512, Luca Landucci escribe en su *Diario Fiorentino*, de una manera un poco exagerada y cercana a lo fabuloso, sobre un ser monstruoso que había nacido en la ciudad de Ravena, cuya información tomó de un dibujo en un folio suelto de 1506 realizado por un dibujante alemán llamado Ein Blatt:

En Ravena nació una muer monstruo, que está aquí dibujada; y tenía en la cabeza un cuerno recto que parecía una espada, y en vez de brazos tenía dos alas a la manera de un murciélago, y donde están los pechos tenía en el lado derecho una ípsilon, y en el otro una cruz, y más abajo en la cintura dos serpientes. La naturaleza era de mujer y de varón, y en la rodilla derecha tenía un ojo, y el pié izquierdo lo tenía de águila. Yo lo vi pintado, y quién quiera verlo, que vaya a Florencia. (Eco, 2007: 242)

Figura 2.1: *El monstruo de Ravena*. 39 x 25 cm. Dibujo en folio suelto. Ein Blatt, 1506.

En el siglo XV, El comienzo del Renacimiento se vio marcado por el tratado de pintura de León Batista Alberti. Este tratado mostraba las claves para convertirse en un buen pintor, ensalzar y divulgar la belleza de la naturaleza, pero por el contrario, la propia naturaleza se presenta imperfecta, no existe en ella un orden medible. Sabiendo esto, y conscientes de que las proporciones, los colores, la actitud y apariencias perfectas no existen, los artistas optan por representar de manera exaltada las virtudes del sujeto, ocultando las imperfecciones. Sobre Leonardo Da Vinci, se decía que solía salir de la ciudad al atardecer adentrándose en los bosques inseguros. De regreso, mencionaba que había conversado con las nubes y que algún día se adentraría en alguna de las cuevas de los montes colindantes a Florencia. Leonardo era el adivino que podía tratar con los monstruos. Para él, ni la medida, ni la regularidad, ni la luminosidad de los colores eran símbolos de belleza. Defendía que la belleza se manifestaba en cualquier ser vivo, ya fuera un niño, un ángel, un anciano desdentado o también en los animales, incluso en las nubes. Estaba convencido de que la pintura debía poseer belleza, pues la pintura estaba al servicio de ésta, en cambio, consideraba que el artista era libre de crear sus propias fastuosidades, queriendo que se le considerase como el creador de su propio mundo. Fascinado desde muy temprana edad con la mágica de la naturaleza, Leonardo no se conformaba con la mera contemplación de la misma, si no que buscaba dotar de belleza sus propias creaciones. Le gustaba fabricar monstruos similares a los de un bestiario, mezclando trozos de lagartos, salamandras,

lombrices, serpientes, mariposas, langostas, murciélagos y otros animales de semejante calibre con los que creaba monstruos (Azara, 1990: 14-19).

En estos tiempos del renacer clásico, numerosos artistas acudían a Roma en busca de la belleza en los restos del antiguo imperio como el Monte Palatino o el Palacio de Nerón. Sus dimensiones eran colosales, nunca vistas anteriormente, y su grandeza era casi infinita. Pero Surgió de éste un descubrimiento aún mayor para los pintores renacentistas: los grutescos. Motivos decorativos geométricos dispuestos sobre las superficies de los muros, siguiendo unos determinados ritmos, estaban situados en las grutas que atravesaban el Monte Palatino. Su singularidad resultaba especialmente atractiva, puesto que se mostraban figuras medio humanas, medio animales, monstruos generados a través de híbridos. Este estilo decorativo resultaba innovador incluso comparado con las decoraciones medievales, o con las obras de Hieronymus Bosch, más conocido como El Bosco, (1450-1516), pintor neerlandés cuyos cuadros están protagonizados por la Humanidad que incurre en el pecado y es condenada al infierno. El fantasioso arte grutesco se había convertido en un entretenimiento, una curiosidad que decoraba espectáculos y festejos, en cambio durante la Contrarreforma se consideró como un arte creado al margen de la naturaleza y por tanto de Dios. Así pues, el arte naturalista era destinado por Dios, mientras el arte monstruoso se posicionaba en el lado del mal. El Diablo y el Infierno no tenían cabida dentro de lo natural, debían ser representados de una manera grutesca (Koldeweij, 2005: 16-17).

Desde hace cientos de años, la ciencia ha constatado una gran preocupación por el estudio y entendimiento de la deformación humana como hecho irracional y contra natura. Tal ha sido el interés por lo raro y lo deforme, que desde lo artístico, lo esotérico y lo científico se ha intentado clasificar e interpretar sus causas y significados. Numerosos textos hablan desde la antigüedad, de seres de dos cabezas o de dobles cuerpos. Por lo general, la deformación, suponía la personificación del pecado y lo prohibido, a través de la venganza divina. Como mayor exponente de este contexto podemos remarcar la figura de Hieronymus Bosch como ya hemos advertido, pero también Aristóteles, Demócrito, Plinio y la escuela Hipocrática, nos constatan la existencia de estos seres, ya fuese como proeza de la naturaleza o como fantasía.

En la antigüedad, se representaba lo monstruoso para exorcizar el temor a lo desconocido. Para el astuto Ulises, como nos cuenta *La Odisea* de Homero, matar a Polifemo no significaba únicamente asegurarse la supervivencia, sino también realizar un gesto cívico, eliminando del universo a un ser que se alimentaba de carne humana. Por lo tanto, hablamos de un ser que no podría integrarse en la sociedad, por lo que evidenciamos su alteridad radical. Dando muerte al hijo de Poseidón, se nos muestra un claro ejemplo del paso del hombre, de la naturaleza a la cultura, del paso a la regulación de la vida en la polis mediante una serie de leyes, un sistema orgánico de normas en el que el individuo se encuentra reconocido (Sánchez Sánchez, 1990: 68).

Figura 2.3: *Monstruos y prodigios*. 30 x 40 cm. Aguafuerte. Fortunio Lliceti, 1665.

En el Renacimiento en cambio, a partir de la invención de la imprenta, surgen los llamados “libros de prodigios”, con una concepción distinta de los bestiarios. Con respecto a los conceptos que aquí tratamos, lo esotérico dejaba paso a la crítica socio-política. El deforme es el hereje visto desde la contra reforma protestante, por lo que la iglesia luterana promulgará la publicación de láminas de monstruos populares como reflejo de la pérdida progresiva del poder de la Iglesia Romana. Pero la aparición de nuevas clases sociales y la pérdida de importancia de la iglesia hace que caigan en declive estos llamados “libros de prodigios” para dar paso a la Teratología como práctica pseudo-científica, que centrará su interés en la deformidad humana, pero esta vez como fuente de conocimiento científico (Vega, 2002: 36-37).

Como venimos viendo, a lo largo de la historia, los llamados engendros, o monstruos han sido figuras de una antropología cruel y víctimas propiciatorias de humillaciones, burlas o sevicias por parte de sus convecinos. Pierre Boaistuau, en *Histoires prodigieuses* (1561), comenta que en todas las cosas que pueden ser contempladas bajo la concavidad de los cielos, no hay nada que cautive más los sentidos, que provoque en las criaturas una admiración o un terror más grande que los monstruos, los prodigios; las abominaciones por las que vemos invertidas, mutiladas y truncadas las obras de la naturaleza. Por aquella época, los que padecían anomalías físicas consideradas monstruosas, como la mujer barbuda, los jorobados, los enanos, hermafroditas, hombres pingüino (manos como aletas), hombres tronco, hombres con la cara deformada por tumores, gemelos ingendrados, obesos excrecentes o el hombre pony; no solo suscitaban curiosidad científica, sino que provocaban también la morbosidad de la gente común. Como ensayos bien documentados sobre esta curiosidad destacan *Wonder and the Order of Nature*, de Katharine Park, (1998) y *Mutantes*, de Armand Leroi (2003). Esa expectación por ver en vivo a engendros, tullidos, deficientes o malformados, provocó una ominosa de los mismos por aviesos feriantes para exhibirlos en sus espectáculos ambulantes. Algunos de esos engendros, especialmente los enanos, podían acabar de bufones en los salones de los grandes señores o incluso en la corte. Velázquez dejó testimonio de algunos de ellos, los cuales sirvieron para el divertimento de los primeros Austrias (Hernando, 2013: 193-201).

En el Barroco, determinadas rarezas se habían convertido en muestras de grandeza exhibidas al pueblo por la monarquía. Cada corte tenía una colección determinada, bien fuesen animales, huesos de santos, enanos, deficientes mentales, disminuidos físicos, gigantes, etc. Una de las misiones de los pintores de la corte era documentar las preciadas pertenencias reales. La realeza se mostraba encantada junto a estos seres y en ocasiones también les gustaba ser retratados junto a ellos. Como por ejemplo en *Felipe IV junto a un enano*, de Velázquez, (1645). Se trataba de un elemento más dentro de la simbología real, como el escudo, señal de grandeza y poder. Estas monstruosidades conseguían por medio de la comparación, ensalzar la belleza y majestuosidad del rey.

Esta manera de ensalzar a las figuras de la alta burguesía que por entonces practicaba Velázquez, nos llama especialmente la atención, por lo que a continuación, establecemos un símil comparativo por medio de algunas imágenes.

En cuanto a la parte estética, adoptamos algunos rasgos de los retratos de Velázquez como por ejemplo el vestido negro y con gola grande de encaje; el impulso de la pincelada suelta, con lo que el maestro ya precedía al movimiento impresionista; y el uso de un fondo oscuro, normalmente neutro, en el que la figura se va modelando a golpe de luz creando el volumen.

En el sentido conceptual, por otra parte nos llama la atención, el juego de ensalzar una figura mediante un mecanismo comparativo en el que la imagen del engendro o monstruo, queda subordinada o desmerecida.

En la obra de Velázquez *El Bufón Calabacillas*, de 1639, cuyo apodo alude evidentemente a la desgraciada condición del retratado, el personaje está sentado trabajosamente en el suelo, dada su deformidad. Este bufón, al servicio del rey Felipe IX, lleva un traje con cuello y puños de vaporoso encaje de Flandes. La imagen del rostro, con frente amplia, evidente estrabismo y expresión sonriente, es absolutamente realista. Pero si nos centramos en la soltura con la que están pintadas, su mano derecha y los encajes del vestido, diremos que precede sin duda al *modus operandi* de la pintura de Goya.



Figura 2.4: *Superhéroe abrasado con espuma de afeitarse*. 38 x 30 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2014.

En trabajos anteriores también hemos puesto en práctica este juego comparativo del que hablamos, por ejemplo, desprestigiando la figura de superhéroes abatidos emocionalmente, indignados, sin fuerza, como seres miserables. Hablamos de superhéroes súper vulnerables, incapaces de aportar una solución en estos tiempos en los que la corrupción política unida a la inestabilidad social y la sinrazón nos azota como una tempestad inmerecida. De esta manera lo que intentamos ensalzar en sí es el potencial de la figura del ser humano, ya que la idea del superhéroe, no tiene cabida en las esperanzas de nuestro día a día.

Figura 2.5: *El bufón "calabacillas"*. 106 x 88 cm. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1639. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid).



Figura 2.6: *El éxtasis de Kunta- Kinte*. 35 x 26 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2012.

2.2 El monstruo en Goya.

Francisco de Goya y Lucientes, (1746-1828) fue un pintor y grabador español. En ambas facetas desarrolló un estilo que inaugurando el Romanticismo, también supone el comienzo de la pintura contemporánea, por lo que se considera precursor de las vanguardias pictóricas del siglo XX. Siendo el pintor de la corte de Carlos IV se ve afligido por una repentina enfermedad que le induce a una sordera cada vez más agudizada, lo cual provoca que hacia 1792 entre en depresión. Esta enfermedad le atrapa, le aprisiona, pero también libera algo dentro de él, al mismo tiempo que le hace alejarse de su oficio como pintor de la corte, labor que probablemente hubiese ocupado hasta el final de sus días. Esta enfermedad lleva como fruto una increíble exploración de su ser interior, de todo aquello que tiene que ver con la alucinación, la locura, el desequilibrio y el miedo. Es un punto de partida para dejar de pintar por encargos de la aristocracia y empezar a vender sus cuadros libremente.

Si nos preguntamos donde nacen las claves que caracterizan al arte moderno, es imposible no remitirnos a los cuadros de Goya de finales del s. XVIII, en los que la violencia y la irracionalidad reflejan fielmente los levantamientos sociales de la época. Eran obras pequeñas, llamadas, cuadros de gabinete, una obra privada que representa desastres en lugares malditos, virulentos, indeseados: locura religiosa, ceremonias orgiásticas y siniestras procesiones basadas en el folclore. Como por ejemplo “El entierro de la sardina”, (1819) óleo sobre tabla. Estas obras son responsables en gran medida de la forja de la leyenda negra romántica que se atribuyó a la pintura de Goya, pues fueron imitadas y difundidas en Francia por artistas como Eugenio Lucas o Francisco Lameyer. La obra *El entierro de la sardina* refleja una tradición carnavalesca que celebra el último día de estas fiestas. Es el final del periodo de mundo al revés que supone el carnaval, con su transgresión de los valores vigentes, su interés por los instintos primarios, el protagonismo del pueblo llano frente a las instituciones y el predominio del caos frente al orden. Además de señalar la importancia del tema conceptual dentro de una obra, Goya hablaba también de claves en torno al tema plástico con las que, definiendo su propia pintura, se definió por primera vez en la historia las características fundamentales de la pintura moderna.

Goya, quién no reconocía por maestros más que a Velázquez, Rembrandt y la naturaleza, nos deja la mejor muestra de pensamiento pictórico en su famoso informe a la Academia de San Fernando <<yo no distingo en la naturaleza más que cuerpos luminosos y cuerpos oscuros, planos que avanzan y planos que se alejan, relieves y concavidades. Mi ojo no percibe nunca líneas ni detalles, ni se me ocurre contar los pelos de la barba de un transeúnte o la botonadura de su abrigo. Estas minucias no distraen mi atención. Y mi pincel no debe ver ni más ni mejor que yo>>. (Saura, 1999: 245)

El artista se dedicó a enfrentarse con sus propios demonios, a encararse con ellos, esto es algo que está en estrecha relación con las aportaciones artísticas de esta investigación. Estos demonios constituían fuerzas provocadoras, que se movían en su interior, pero a través de su obra logra controlarlas, encauzarlas en su provecho. Debemos destacar que por aquel entonces todo el mundo creía en la brujería, y es por lo que Goya toma este tema como imagen representativa de lo oscuro, lo blasfemo, lo sacrílego. *Los Caprichos*, la serie de grabados satíricos sobre la vida española de su época, en la que arremete contra la inquisición, la aristocracia, la ostentación del poder, con imágenes protagonizadas por brujas mayormente. En esta serie de grabados, el artista emplea el mínimo necesario para crear un medio ambiente en que situar las figuras, mezclando siempre fantasía y crítica y a menudo utilizando una atmósfera de terror y misterio, en el que los troncos de los árboles parecen fantasmas; los hombres hienas, lechuzas, gatos o asnos. Las uñas de los dedos pueden convertirse en garras; las pezuñas se calzan con zapatos adornados con pompones. Caras con líneas y arrugas que se hunden como surcos profundos, ojos como tizones de carbón, narices como alambiques, granos, verrugas, pelos y bigotes como púas, bocas deformadas en risas horripilantes y burlescas; paisajes de nubes sombrías en atmosferas de tormenta poblada de vampiros, personajes grotescos, demonios y cabalgatas de arpías contra una estela de horizontes siniestros. En esencia no es más que un intento de denuncia a la vez que educativo, un querer propagar las ideas de una minoría ilustrada, que tenía puestas sus esperanzas en el “hombre razonable”.

Goya pretende propagar su mensaje por el medio habitual del momento, el grabado. De la misma manera que, con variadas intenciones, lo realizaban otros particulares como la iglesia, el poder político o las instituciones culturales. Esta colección de ochenta estampas, no es más que un libro instructivo de poesías morales, un tratado satírico de vicios y preocupaciones de las que más afligen a la sociedad. Desde las clases más distinguidas a la gente más mundana, todos están finalmente ridiculizados en esta obra: Los avaros, los lascivos, los cobardes, fanfarrones, los médicos ignorantes, las viejas locas, los vagos, los viejos verdes, los hipócritas, las prostitutas, y toda clase de necios, ociosos y pícaros se hayan fielmente retratados. Tratándose de una verdadera comedia de la vida humana (Amusátegui, 1994: 11-13).

Pero en la serie *Los Caprichos*, Goya no sólo muestra una tremenda oscuridad temática, sino que muestra específicamente las circunstancias de una España sumida en el caos de la guerra que vivía bajo el peso de una religión que practicaba los castigos y torturas de la Santa Inquisición. De esta manera, España estaba regida por una especie de ignorancia, en la que se hacía evidente la ausencia de la Razón. Pero la obra de Goya, no se ciñe a una interpretación única, sino que expresa los valores del artista en tanto se compromete con el proceso revolucionario frente al Antiguo Régimen. No sólo se trata de un “arte por el arte”, sino de un arte de compromiso político y de inclinación filosófica y ética; señala un camino a no seguir desde el punto de vista de su rentabilidad o funcionalidad social. No es que el arte haya estado antes o esté después desprovisto de tal función, sino que en este caso, asume concienzudamente esa tarea.



Figura 2.7: *Sociedad del Malestar*. 4 x 12 m. aprox. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre muro de hormigón y panel de madera. Imagen de la intervención *site specific*, obra conjunta de Marco A. Ortiz e Iván Izquierdo, para la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARTJAÉN 2012. Fotografía perteneciente al catálogo de la exposición ARTJAÉN 2012.

En la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARTJAÉN 2012 se realizó la intervención *site specific*, *Sociedad del Malestar* en la que participamos junto al artista granadino Iván Izquierdo, imbricando temáticas y lenguajes para una exploración del dibujo y sus límites, adquiriendo un carácter performativo. En la composición de la intervención sobre el muro, queda presente la decapitación de una serie de personajes relacionados de alguna forma con la tiranía del poder. En el centro de la vorágine digestiva se sitúa la imagen de un ser todopoderoso, cuestionando su valor simbólico y el papel de la religión en nuestros días. El resultado es una propuesta plagada de ambiguas metáforas visuales, donde la frontera entre realidad y ficción se diluye, como ocurre en *Los Caprichos* de Goya, donde la interpretación del espectador es crucial para completar el significado.

En uno de los más significativos de los grabados de Goya, como es, *El Sueño de la Razón Produce Monstruos*, (1799) podemos observar un resumen de su creencia en la supremacía de la razón, y a su vez, en la debilidad esencial de la misma. Se trata del número cuarenta y tres en la serie de ochenta estampas que componen *Los Caprichos*, y sobre el mismo existen varios escritos que quieren explicar su significado. Uno de ellos, el más importante, es un manuscrito firmado por el mismo Goya y que pertenece al Museo del Prado: “La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella es madre de las artes y origen de las maravillas” (Canellas Lopez, 1981: 35).

Figura 2.8: *El sueño de la razón produce monstruos*. 21 x 15 cm. (huella). Aguafuerte. Francisco de Goya, 1799. Grabado nº. 43 de la serie *Caprichos*.

La imagen central del grabado muestra a un hombre intelectual, que yace recostado sobre un escritorio junto a unos papeles de trabajo y unas plumas. La interpretación de un durmiente que representa a la razón como función intelectual en cuestión, nos parece la más adecuada, sobre todo si relacionamos esta idea con la frase al pie del grabado en un lado del escritorio, que indica tal cosa; aunque, como veremos más adelante, no es una frase simbólicamente transparente y, más bien, nos puede llevar a interpretaciones contrapuestas. La figura del hombre simboliza, en principio, a la razón que duerme. Los papeles de trabajo y las plumas, algunas de ellas traídas por una lechuza, indican, con gran

certeza, que el Durmiente está empeñando en algún tipo de esfuerzo mental, en algún problema a reducir por la razón, sea intelectual, artístico o político. Y que, en un momento dado de este esfuerzo, el Durmiente fue vencido por el cansancio. Entonces, al caer dormido, aparecen animales de la noche: gatos, lechuzas y murciélagos; que le rodean, y le contemplan desde su mundo de sombras, al parecer amenazantes, aunque esto no es del todo exacto, ya que también puede suponerse que vienen en su auxilio. Desde el punto de vista de la lectura que hacemos, el Durmiente puede ser presa de sus monstruos al caer dormido; lo que es lo mismo, la razón puede ser atrapada por los monstruos cuando pierde claridad o rumbo, cuando deja de ser razón. Por otro lado, puede ser que estos monstruos, bajo la forma de las plumas traídas o tomadas por la lechuza, vengan, al contrario, en ayuda del Durmiente como fuentes de su creatividad. En este caso, a diferencia del anterior, la razón recibe apoyo de los monstruos y de la oscuridad. De ese hecho obtiene su poder y su fuerza. Una u otra interpretación resultan válidas. En el grabado aparece un espacio abierto al infinito que representa, a su vez, la infinitud de los sueños o de la noche; en las cercanías del Durmiente, sobrevuelan y aparecen las criaturas nocturnas; no son monstruos en sentido estricto, sino sólo animales de la oscuridad, más o menos exagerados surgidos del vacío de las sombras. Pero lo realmente monstruoso en este caso sería lo desconocido, lo sumido en las sombras, las cosas bajo el aspecto de la noche. Se trata de unos aliados indeseados, que aprovechan el sueño para torcer lo que la razón intenta enderezar. El grabado no sólo nos presenta una escena, sino que, en su parte inferior encontramos un recuadro con la frase emblemática *“El sueño de la razón produce monstruos”*. Goya, en el fondo, muestra que la razón, aunque es positiva, tiene detrás de ella facetas negativas o, simplemente, mundos oscuros, que se cuelan en sus certezas, que la fundamentan y le dan sentido (Flecha, 1988: 12-16).

En definitiva, la conclusión que tomamos es, que cuando el tranquilo sueño de la conciencia y el sentido común duermen, la razón desaparece, con lo que esto no dejará de generar monstruos, como consecuencia de la domesticación, del conformismo y de la seguridad garantizada por el ejercicio del poder.



Figura 2.9: *Hombre crater*. 50 x 35 cm. (huella). Aguafuerte. Marco A. Ortiz, 2011. Edición seriada, realizada en el taller de Gianluca Murasecchi, Urbino, (Italia).

Pero por otro lado, como decía el mismo Goya, la fantasía unida a la razón, es madre de las maravillas. Esta frase será la definición clave del mundo moderno, por el mero hecho de que enfrenta a la ciencia y la razón, con el desatino y al absurdo humano.

También podemos hablar de Goya como primer reportero de guerra de la historia del arte. A sus sesenta y dos años y en plena Revolución Francesa realiza la monumental serie de grabados en aguafuerte *Los desastres de la guerra*. Se trata de una serie de 82 grabados realizada entre los años 1810 y 1815. En esta serie se muestra el horror de la guerra de una manera cruda y penetrante, detallando las crueldades cometidas en la Guerra de la Independencia Española. Un periodismo gráfico que precede a la invención de la fotografía: ejecuciones, desmembramientos, violaciones; tratándose de un empleo del arte como acto de atestiguar. Claro que hoy en día la fotografía y el video, han normalizado la percepción de cualquier tipo de desastre, catástrofe, masacre, genocidio, disminuyendo su valor de impacto como imagen propiamente dicha. En esta misma serie, en las estampas *Esto es peor* y *Grande hazaña!, con muertos!*, figuran hombres mutilados, castrados y descuartizados, colgados de las ramas de un árbol. En ambos casos, la relación del ser humano con la naturaleza como uno de los grandes mitos del romanticismo europeo ha sido total y patéticamente parodiada. Pues nos muestra esos fragmentos humanos como los frutos de tales árboles. Aquí la violencia perpetrada alcanza su máxima y atroz monstruosidad, ya que los seres humanos han sido tratados como cosas, han sido cosificados.

Figura 2.10: *Grande hazaña!, con muertos!*. 17 x 21 cm. (huella). Aguafuerte. Francisco de Goya, 1863. Grabado nº. 39 de la serie *Desastres de la Guerra*.

Goya insiste una y otra vez sobre esta barbarie en toda la serie, haciéndonos ver que la pauta que se recoge en estas imágenes no es una excepción, sino que pertenece a un mundo en el que empieza a influir la lógica de una matanza donde todo es posible, en la que el otro puede ser extinto de cualquier manera ya que no es considerado como ser humano. Estos recursos de deshumanización también fueron utilizados pródigamente en las escenas de torturas medievales, hallándose aquí el uso de la monstruosidad, en la acción deshumanizadora de la imagen del ser humano, como un rasgo del mal absoluto (Bozal, 2006: 92-93).

Una de las formas de martirio utilizadas en la edad media eran las máscaras de tortura utilizadas con quienes manifestaban su descontento hacia el orden, el poder eclesiástico, o simplemente con personas consideradas conflictivas. La mayoría de estas máscaras eran de hierro y muchas de ellas incorporaban piezas bucales que mutilaban permanentemente la lengua con puas afiladas u ojas cortantes. Las víctimas eran encerradas en estas máscaras y expuestas en las plazas públicas donde eran maltratadas por la muchedumbre. Siendo untadas con orina y excremento, o recibiendo golpes y heridas graves (Honour & Fleming, 2004: 315).

Figura 2.11: Ejemplo de máscaras, (cabeza de asno), de martirio y tortura medieval, usadas en España hasta el siglo XVIII. Dibujo anónimo.



Figura 2.12: *Guardián fulminador del matorral-mimetizado*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2013.

En la obra *Monstruo fulminador del matorral-mimetizado*, representamos al hombre romántico europeo, defendiendo su postura con rayos fulminadores, a través de una máscara de tortura de la Edad Media. La tortura que le supone, no ya el hecho de llevarla consigo, sino el de no sentir la melancólica relación del ser humano con la naturaleza, como apuntábamos antes sobre el romanticismo europeo. En esta obra, también ha sido parodiada de alguna manera la idea que se abordaba en *Los desastres de la guerra*, específicamente en algunos grabados como *Esto es peor* y *Grande hazaña!, con muertos!*, en los que Goya apuntaba de manera caricaturesca hacia la figura del hombre romántico y su relación con la naturaleza.

Figura 2.13: Ejemplo de máscara, (cabeza de asno), de martirio y tortura medieval, usadas en España hasta el siglo XVIII. Fotografía anónima.



Figura 2.14: *Resaca de Inocencio X*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2013.

Como apuntábamos anteriormente, estas máscaras de martirio también han supuesto una notable influencia sobre nuestra obra, al igual que la idea en sí de los instrumentos de tortura. Por ejemplo, la especie de tijera de operaciones que utilizamos a modo de símbolo de tortura y como ya explicamos en la *Aportación 1*.

Goya miraba a las fauces de la bestia y no apartaba la mirada. En su cuadro *El 2 de Mayo* de 1808, toma el protagonismo un bullicio de hombres poseídos por un miedo casi tangible y una furia que incluso llega a adquirir solidez en el cuadro. En *El 3 de Mayo* de 1808, observamos como la figura de la vida, desafiante, reivindica su supremacía sobre la muerte. Lo importante aquí es, que en ambos cuadros, la pintura no intenta ser bella, primordialmente intenta ser verdad.

En sus últimos años compra una granja en las afueras de Madrid llamada, la Quinta del Sordo, quizás para distanciarse de un ambiente político inestable que contrariaba sus creencias liberales y donde vivirá con su amante y su hija hasta el día de su muerte. Allí mismo, entre 1819 y 1823 realiza las llamadas pinturas negras, que no son más que el resultado del refugio de un hombre abatido huyendo de la crítica, aislado, sordo, sin amigos, ya que todos habían sido exiliados o estaban muertos. A sus setenta y tres años de edad se decide a rehacer por completo las placenteras pinturas de dos de los salones de dicha quinta para cubrirlas de sombrías visiones y establecer un cambio radical de aquel entorno. Actúa directamente con óleo en las paredes recubiertas de revoco, culminando así su larga carrera. Se les llamará Pinturas Negras, porque son terriblemente oscuras, tanto en color como en significado. En ellas no existe una narrativa coherente, son escenas de brujas y aquejarres, peregrinaciones o ancianos deformes dando gritos mudos; como consecuencia de su sordera. *Saturno devorando a su hijo*, es una de las más desgarradoras y trágicas de

las *Pinturas Negras*. En esta obra, Goya representa a Saturno, según la mitología romana, en el acto de devorar a uno de sus hijos, como emblema alegórico del paso del tiempo; pues Saturno se comía los hijos recién nacidos por temor a ser destronado por uno de ellos. La tensión y la fuerza demoníaca que expresa el cuerpo del protagonista del cuadro, se acentúa con una expresión terrible, con los ojos en blanco desquiciados y el rojo de la sangre. Goya nos sitúa ante el horror caníbal del desmembramiento, de las fauces abiertas alejándose de la mitología y acercándose a lo real, en un intento por transmitir que la sociedad se está destruyendo a sí misma, la humanidad devorando a la humanidad. Visión muy acertada ya que hablamos de una idea que sigue vigente hoy en día. En este caso enlazamos esta misma idea con otra de nuestras obras titulada *Migou pensando en su hijo para comérselo* y también la intervención *site specific*, *Intrabucal*, en la que un arma de fuego, en particular un trabuco, se está devorando a sí misma.



Figura 2.15: *Intrabucal*. 4 x 5 m. aprox. Técnica mixta, (pintura plástica y aerosol), sobre muro de hormigón. Imagen de la intervención *site specific*, obra conjunta de Marco A. Ortiz y Emilio Cerezo, 2013.

Figura 2.16: *Saturno devorando a un hijo*. (*Pinturas negras*.) 146 x 83 cm. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. Francisco de Goya, 1823. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid).



Figura 2.17: *Migou pensando en su hijo para comérselo*. Díptico, piezas de 40 x 31 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2014.

Saturno devorando a su hijo, de Francisco de Goya, es una imagen cuanto menos terrorífica, en la que el autor también nos quiere mostrar el dolor que el mismo protagonista del cuadro acontece. Sobre un fondo negro, sin paisaje, nos muestra todo lo contrario a un dios, nos muestra a un hombre maltratado por la vida, esquelético, con signos de avidez por el hambre, ojos de terror, manos crispadas sobre el cuerpo de una criatura a la que le falta la cabeza y los brazos. Se trata de un dios representado como al último de los seres, como un mendigo. El hijo, ocupa el centro de la composición y está siendo devorado. Pero si nos fijamos, también aparecen desmembradas, mediante el encuadre escogido y la iluminación de claroscuro en alto contraste, las piernas del dios, sumidas a partir de la rodilla en la negrura de un vacío inmaterial. Francisco Javier Sánchez Cantón lo comparó al Saturno que pintó Rubens en 1636 para la Torre de la Parada del Palacio del Pardo de Madrid. En su estudio señala cómo la violencia del de Goya es muy superior al despojarlo de su pretexto mitológico. La restauración que sufrió la obra al ser pasada del muro al lienzo fue bastante libre y decepcionante, aunque hay que advertir que había perdido grandes zonas de pintura, sobre todo en los ojos. La mayor parte de los expertos coinciden en plantear que la avanzada edad de Goya motivaría una decoración en la que primaba la melancolía y la tristeza por el tiempo pasado, aunque también se hagan referencias al presente. Incluso se ha llegado a ver en esta escena una imagen de Fernando VII devorando a su pueblo (Carballo, 1983).

Thomas Hobbes, filósofo inglés, ya en el siglo XVII, presuponía la existencia de una ley natural, que por el hecho de ser ley, prohibía al hombre hacer cosas que destruyesen su vida, o no hacer nada para conservarla. Pero por otro lado defendía el concepto de "*homo homini lupus*", expresión del latín que viene a significar "el hombre es un lobo para el hombre"; correspondiente a una cita del texto *Asinaria*, del escritor romano Plauto, que vivió hacia el año 200 a.C. Consideraba que una de las notas características de la esencia humana es el egoísmo, por medio del cual el hombre mismo termina siendo su propio verdugo, es decir, un lobo para el hombre (Fornet, 2004: 47). Tras el análisis de este

concepto, comparamos esta premisa con la obra *Saturno devorando a un hijo*, como reflejo de la humanidad devorándose a sí misma.

En el marco de la actualidad, cualquiera puede declarar que la mayor amenaza para el ser humano no es ya, como pensaban los románticos, la naturaleza, sino el propio ser humano. Dos guerras mundiales, infinidad de invasiones, genocidios, terrorismo de estado, esclavitud, racismo, manifestaciones de violencia desde el más pequeño al más alto nivel, así como el uso de energías nucleares capaces de eliminar de la Tierra cualquier signo de vida en una pequeña fracción de tiempo, hacen pensar que somos la única especie con posibilidad de terminar autodestruyéndose por completo.

Esta pintura es una de las visiones más crueles del autor, y uno de los puntos de partida del expresionismo moderno. Aquí Saturno es la viva imagen de la destrucción, de la decadencia, del desastre, de una capa muy profunda de la humanidad en la cual milita el sadismo, una especie de caos; pero no un caos que haya que ordenar, sino un caos que es más orden aún que el orden mismo. Por esto muchos críticos se atreven a afirmar que en el Saturno de Goya queda anticipado todo el arte moderno, nombrando a Goya como un genio premonitorio. El terror a los demonios manifiestos en la obra de Goya surge directamente de lo más profundo de su ser. Estos demonios son lo que somos, y esto nos lo muestra sin timidez. “Enfrentarse a Goya sigue significando enfrentarse a nosotros mismos” (MacMillan, 2006).

Ahora no trata de crear imágenes propagandistas, estos seres que pinta somos nosotros mismos, los hombres. De esta manera aborda la totalidad de la condición humana y asume que el arte es capaz de desgranar los temores del hombre, dejándonos con el dilema de estar a la altura o no de su intensidad. En el arte occidental, el monstruo, el verdadero, permanece solapado, sin poder aflorar debido a esos condicionamientos sociales e ideológicos que repercuten naturalmente en lo artístico. El caso de la Quinta del Sordo de Goya será prácticamente único y excepcional. El monstruo humano, en realidad, representaría la imagen arquetípica del mal hecho en él, y solamente en el siglo XX el monstruo pictórico adquiere una validad en sí mismo no solo como objeto de lenguaje liberador, sino como también consecuencia del mismo. En realidad, fue Velázquez el primer pintor que pintó monstruos, pero el ojo-pincel de Velázquez no era un ojo cruel, ni tampoco, seguramente, le permitieron serlo, y aun habiendo sido el primero que reprodujo el monstruo tratándolo como lo que era, es decir, como un ser humano, y no como imagen del castigo divino o blasfemia de su semejanza, su propia condición de humanista le impidió acercarse al capricho o la rabia. La crueldad de sus pinceladas estuvo al servicio de lo apacible, siendo *Las Meninas* su verdadero cuadro monstruoso, precisamente por su cualidad especular y la complejidad de las trampas que el pintor tiende para encubrir las apariencias y mostrarnos el laberinto del pensamiento pictórico (Saura, 1999: 165).

Por el contrario, las pinturas negras de Goya, fueron pintadas por el pintor para el pintor, para vivir rodeado de ellas. Fueron pintadas con cierta urgencia, obedeciendo tal vez al objetivo de dejar un testamento plástico y de ahí su extremada franqueza y marginalidad. Goya nos mostró quizás como hubiese pintado siempre, y como lo habrían hecho otros pintores sin que mediara el encargo, la tradición, el poder, o los propios condicionamientos históricos de una época.

2.3 El monstruo en Saura.

Antonio Saura nació en Huesca en 1930, en el seno de una familia acomodada. Con trece años enfermó de tuberculosis ósea y tuvo que someterse a varias operaciones que le obligaron a pasar cinco años de inmovilidad. Esta invalidez marcó su infancia y en parte, también su obra. Para el propio Saura, su carrera como pintor comenzó con un cuadro que pintó tras un sueño. Pese a que no conocía por entonces a Dalí, ese primer cuadro era ya

plenamente surrealista. Empieza así a conocer su propio universo interior, un mundo poblado de imágenes oníricas repletas de significados ocultos, siempre de manera autodidacta. Comprender su figura, significa acercarse al mundo en que le tocó vivir y que marcó su ansia de libertad y su furia latente en toda su obra. Forjó su carrera artística a partir de los años cincuenta, y durante toda la segunda mitad del siglo XX su nombre aparece vinculado a la cultura y al arte contemporáneo. Pero su “pozo profundo”, como él mismo denominó a su mundo interior, comenzó a forjarse tiempo atrás, cuando la Guerra Civil española irrumpió en la tranquilidad de su infancia (García, 2006: 7-15). Fue un periodo en el que el país vivía una grave crisis, y al mismo tiempo, en Europa se desarrollaba la Segunda Guerra Mundial.

Como hemos dicho anteriormente sus comienzos como pintor están ligados al mundo surrealista, incluso llegó a colaborar con el grupo catalán *Dau al Set*. Esto suponía una bocanada de aire fresco para unos jóvenes ahogados por la sociedad en la que vivían. Pero poco a poco, el fluir del subconsciente heredado del mundo surrealista en el que se había formado, se fue liberando para desencadenar en el mundo de la expresión. En 1952 viajó por primera vez a París donde conoció a André Breton. Su decepción al confirmar, que lo que creía ser un espíritu subversivo, constituía en realidad una nostalgia del pasado, hizo que rompiera con el surrealismo e iniciara su camino interesándose en el informalismo y en el expresionismo abstracto. Admiró la obra de Pollock y De Kooning, estudió y se impregnó de la esencia vitalista, la fuerza y violencia expresiva de estos artistas. La situación cultural en España durante los años cincuenta pasaba por difíciles momentos marcados por la represión del régimen, ya que tras la guerra civil se consolidaba la dictadura del caudillo Francisco Franco. La libertad de expresión estaba entonces frenada por la censura; así que las críticas sociales y políticas debían ceñirse a formas sutiles. Es la época en la que el pintor conoce a Buñuel y a Miró, quienes influirían notablemente en su concepción de la vida y quienes siempre defendieron su arte.

La década de los sesenta supuso una apertura de España al mundo, en parte gracias a que Saura formó un grupo de artistas interesados por aquel “otro arte”, la tendencia informalista. Figura como uno de los fundadores del grupo El Paso. Esta formación incluyó en sus comienzos a artistas pertenecientes a diversas disciplinas, pero evolucionó hasta contener únicamente pintores. El grupo pretendía reunir a los autores más valiosos de toda España para establecer una acción directa frente a la cultura en general. Estos artistas compartían el hecho de sentirse herederos de la tradición pictórica de la “España negra”. Esta década supuso el reconocimiento internacional de Saura recibiendo el premio Guggenheim de Nueva York. Comenzó a trabajar en las series de “Grandes montajes” y “Superposiciones”, las cuales él mismo definía como transformaciones, pintura sobre pintura, no tratándose únicamente de la adicción fantasmagórica de nuevos elementos sobre una base ya existente, sino del empleo de esta imagen como fuente de sugerencia, como un excitante provocador de un trastrueque conceptual, o como una base de imagen-color que condiciona el resultado. Collage, acuarela, tinta negra, signos gráficos, trazos plasmados con gesto furioso, manchas diluidas por el agua creando texturas espectrales, el uso de goteo o *dripping*; en un deseo de violentar la belleza establecida como impulso de metamorfosis cuyo resultado era una acumulación monstruosa de elementos. Durante la dictadura de Franco en España, Saura no dejó de participar en importantes exposiciones como la Bienal de Venecia de 1958. También en Madrid, Barcelona, París, Roma, Milán o en el Guggenheim de Nueva York en 1960, situándose su obra en el panorama artístico internacional junto a la de artistas como Miró y Tàpies.

En 1975 muere el dictador Francisco Franco y Juan Carlos I fue proclamado rey. España pasa de la dictadura a la democracia mediante una transición pacífica, por lo que el artista inicia una nueva actividad como promotor cultural. Participó en bienales y otros encuentros artísticos importantes como en la creación del Centro de Arte Reina Sofía. Sin dejar de pintar, también se reveló como ensayista y crítico de arte. Poco después, tras su vuelta a París, influenciado por las mujeres deformes del francés Jean Dubuffet, y fascinado ante las mujeres monstruosas de Picasso, inició una prolífica temática pictórica a través de estructuras del cuerpo femenino, que supuso el punto de partida de su trayectoria

expresionista. Su pintura fue pionera en el expresionismo abstracto español, pero solo fue considerado en nuestro país tras haber sido reconocido en el extranjero. A nivel internacional se conoció como un pintor marcadamente español, aunque Saura aseguraba que ésa nunca fue su intención. Su pincelada enérgica y gestual se tornó desgarradora, y su paleta se redujo a tonos blancos y negros. Fue una época de continua experimentación, de búsqueda de soluciones como el mismo artista dijo. Pero a demás añadiría: “Ya entonces, todo cuanto yo realizaba estaba basado en una sutura que se refería siempre a la realidad, como una vuelta del ser humano en su concepto trágico”. Desde aquel momento demostró una gran capacidad para crear un lenguaje figurativo a partir del gesto, mediante figuras desfiguradas. De esta manera se pone de manifiesto su atracción por la monstruosidad (García, 2006: 16-45).

A la pregunta concreta de cuáles eran sus monstruos, en una entrevista para Rtve, Saura contestó: “Son muy diversos, no he hecho el inventario de mis fantasmas todavía. Si hacemos un inventario, entonces perdemos una gran parte del inconsciente de nosotros mismos, perdemos una parte de nuestro propio misterio. El exceso de autoanálisis es peligroso, y sin embargo la falta de análisis también es peligrosísimo”, [...] “Yo nunca he podido estar sujeto a la imagen objetiva de la vida, a la imagen fotográfica, siempre he sentido la necesidad de deformar, de transformar, de manipular esas imágenes” (Saura, 1984). El pintor siempre dejó constancia de su gusto por la pintura espontánea y la importancia del gesto, decía él mismo que en el caso de que un cuadro resultaba muy trabajado, no le interesaba. Prefería que el espectador tuviese la sensación de que el cuadro se hubiese definido rápidamente, espontáneo, muy deprisa y casi sin esfuerzo.

Desde niño se había sentido fascinado por el perro semi hundido de Goya. Tras infinidad de visitas al Museo del Prado afirmó: “La cabeza del perro asomándose, siendo nuestro retrato de soledad, no es otra cosa que el propio Goya contemplando algo que está sucediendo.” Saura afirmaba sin titubeos que este cuadro le resultaba el más bello del mundo, que como imagen, era un pretexto plástico para reunir vacío y filmación al mismo tiempo, factores que le interesaron a lo largo de su fecunda carrera (Saura, 1984). Ese perro le sugirió todo un despliegue de monstruos que representó en numerosas obras transmitiendo una potente y desgarradora imagen. Pero en sus cuadros, el perro trepa hasta la parte superior del cuadro.

Figura 2.18: *Perro semihundido*. (*Pinturas negras*.) 131 X 79 cm. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. Francisco de Goya, 1823. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid).

Figura 2.19: *Le chien de Goya*. 153 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1985. Obra perteneciente al Kunstmuseum de Berna, (Suiza).

Algunos perros se convierten en rostros tremendamente humanos y otros, en una masa de carne informe cubierta de ojos. Si el animal de Goya aparecía absorto en su lucha por sobrevivir, el de Saura se vuelve hacia nosotros y nos mira, teatral y desafiante. El motivo más constante en la obra de Saura es el rostro, que emerge frontal, con la frontalidad arcaica de los antiguos retratos cortesanos y de las máscaras étnicas de su propia colección (máscaras africanas, esquimales, amerindias u oceánicas). Saura explota la tensión entre la contorsión en el rostro del monstruo y el silencio del fondo uniforme. Se ha dicho que la obra entera de Saura se reduce a la exploración del rostro, pero sería más exacto decir que su gran obsesión es la mirada que el cuadro nos devuelve. Una mirada desencajada que expresa al mundo una patética tragedia y que mira al espectador con desconsuelo. La mirada, en lugar de representar la esencia del personaje, digamos que actúa como un reflejo

del mundo, como espejo de un universo deforme. Saura aborda el concepto del monstruo como condición desmitificadora del ser humano. En la serie "Autorretratos", mediante una pincelada enérgica y gestual, y atraído por el espíritu picassiano de la deformación y la monstruosidad, el pintor reflexiona sobre el concepto del "monstruo pictórico" que tanto marcó su carrera:

El monstruo resultante es el cuadro mismo, y si decidí poner el título genérico de autorretratos no fue por una preocupación narcisista, ni por una actitud masoquista frente a mi propio rostro. Más justo hubiese sido llamarlos "antirretratos" o "retratos-paisaje". Al no referirse en concreto a un rostro determinado y habiendo surgido estas obras de mi propia mano, pensé que algo reflejarían de mi mismo. De todas formas, todo cuanto el pintor realiza es autorretrato. (García, 2006)

De nuevo en una entrevista para Rtvé, nos explica que en su trabajo estaría mal aplicado el concepto de caricatura, ya que esto es una deformación de la realidad, a través de un signo morfológico, intención satírica o social. Lo que Saura hacía era pintar monstruos a través de un proceso puramente pictórico. El monstruo pictórico, como define él mismo, surge a través del propio mecanismo de la pintura. Es decir, pintando, acumulando elementos y estructuras, en la propia lucha con la imagen y con la superficie del cuadro. Hablamos entonces de monstruos plásticos, esa cosa terrible incomparable a un monstruo humano. El monstruo plástico es diferente ya que obedece a sus propios fenómenos de monstruosidad. Se trata de una especie de filtro que comienza por tomar ciertos signos de la realidad correspondientes con los fantasmas personales, con las obsesiones de un pintor, y estos fantasmas se utilizan como estructuras para poder construir un cuadro. Aquí interesa más la palabra estructura que imagen, o sea, podríamos decir que es la propia estructura la que condiciona un cuadro, y a partir de esto surge el juego pictórico, la lucha con la imagen y la superficie del cuadro. De esta lucha surge un fenómeno totalmente diferente e incomparable al de la realidad cotidiana. A Saura le interesaba la descomposición de la figura como un pretexto estructural para poder llenar el cuadro, sin que existiera la interpretación de la realidad deformada. Esto no tenía nada que ver con una caricatura. Es más bien una deformación que se crea en el proceso mismo de construcción reflejando como resultado un monstruo, algo diferente, una destrucción total de la imagen humana o de lo representado. Seguía aclarando el pintor, que en el proceso de una pintura deformatoria, que utiliza la imagen como pretexto para crear pintura, esos signos o rasgos de la imagen de la realidad, sirven para crear una alteración fundamental. Picasso partía de la realidad para deformarla, mientras que Saura encuentra esa deformación a través de un proceso inverso, a través de la experiencia con la pintura abstracta. En este proceso, los signos siguen siendo reconocibles, pero están situados de forma que no corresponden con una actitud deformatoria de la realidad, sino como necesidad de construcción del cuadro a partir de los mismos elementos figurativos. Aquí se halla una actitud lúdica, una reflexión sobre la mayor expresión de libertad que puede tener el ser humano. Toda esta parte lúdica, donde puede existir el humor y el erotismo, se puede integrar en un cuadro haciendo que funcione como imagen bella, surgiendo el problema de la belleza del monstruo, puesto que el monstruo en este caso, ha sido un pretexto para pintar, para crear un cuadro (Saura, 1985).

En estos cuadros, los rostros aparecen aislados, surgiendo de un fondo abismal y que demuestran un profundo pesimismo existencialista propio de la posguerra y especialmente de los artistas informalistas. Saura se situaba frente al lienzo adoptando una "mirada cruel" como él mismo la llamaba, como quién se enfrenta a un duro combate, solo así se podía reflejar en la obra la intensidad del momento creativo.

Aquí también encontramos varios elementos con los que establecer una comparativa con nuestra obra. A continuación, mostramos un par de imágenes de antiguos trabajos en los que ya se puede apreciar una fijación concienzuda en la obra de Saura por nuestra parte. Esta insaciable necesidad de expresión mediante la acción pictórica y el gesto violento nos lleva a plasmar formas torturadas e intimidantes que hacen del cuadro un propio monstruo

pictórico en sí. Independientemente de que la imagen que exhiban esos rostros sea terrible, de mirada inquietante, deformada, a veces grotesca, casi quimérica.



Figura 2.20: *Burgués número 2*. 59 x 50 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. De la serie *Sobremesa de cabezas*. Marco A. Ortiz, 2009.

(...) El monstruo verdadero es aquel que se inventa, aquel que se fragua lentamente o rápidamente en un trabajo a veces vertiginoso, es aquel que se construye como un castillo de cartas, es aquel monstruo que corresponde con la lucha frente a la tela y frente a la imagen para practicar un trabajo intenso y cuyo resultado es una construcción inédita y totalmente fuera de la realidad objetiva, de la realidad que nos rodea. (Saura, 2004: 141)

Otra de sus temáticas agitadoras fueron las “Crucifixiones”, que recibieron críticas desde diferentes prismas. Unos las tacharon de místicas, otros de violentas y crueles, e incluso fueron calificadas como obscenas y blasfematorias. Por primera vez, el Cristo en la cruz, se abordaba desarraigada de su símbolo religioso, desvinculada de la devoción del tema, desmitificada. A lo que Saura refutaba “Existe una visión cruel de la realidad, no como un comentario placentero sobre la crueldad y el horror, sino como una necesidad de violentar la realidad” (Saura, 1984). Bajo la mirada cruel del pintor, el Cristo se convierte en un monstruo, en un ser deforme y grotesco que emerge como un grito de protesta. Las obras de esta serie no responden a motivos religiosos, se centran exclusivamente en el sufrimiento de la humanidad, mostrando la figura de un hombre, con un grito existencial de dolor y desesperación, que se encuentra solo frente al universo amenazador. Tal y como comentó el pintor, se trataba de la tragedia de un hombre y no de un dios, clavado absurdamente en una cruz.

Figura 2.21: *Crucifixión*. 127 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1962. Colección particular.

Después de repasar y analizar la iconografía cristiana según el Greco, Alonso Cano, Pacheco, Murillo y Zurbarán entre otros. Según Saura: “De entre la larga serie de lúgubres y sanguinolentos Cristos en la cruz, el más apacible sería el de Velázquez, datado hacia 1632; que es cruel más por lo que oculta que por lo que afirma, sucediendo lo contrario en la terrible *Crucifixión* de Grunewald en el Retablo de *Isenheim*, Alemania, terminado en 1516, (Anexo). El negro absoluto del fondo de Velázquez propicia la serena aparición del cuerpo torturado; la crispación de Grunewald figura, al contrario, el grito en la agonía de un universo estremecido en un instante. En Grunewald, la carnaza sustituye a la imagen del redentor, crispándose en un universo de amargor y tinieblas. Saura recobró aquellas imágenes crueles de la historia del arte y las devolvió digeridas y expresadas con gran violencia, como nos muestra por ejemplo en *Crucifixión noire et rouge* de 1963.

Figura 2.22: *Cristo crucificado*. 250 x 170 cm. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1632. Obra perteneciente al museo del Prado, (Madrid).

Para Saura, la pintura fue el centro de su vida. Era una herramienta a través de la cual enfocaba toda la realidad y transmitía sus fantasmas personales, a demás de todo lo que percibía en la realidad que le rodeaba. Se definió a sí mismo como el “pintor de monstruos plásticos” y era conocido por su agresividad a la hora de enfrentarse al lienzo en blanco. Saura afirmaba que para él, el proceso de pintar era una catarsis, “una liberación que no contradice la reflexión pero que es algo agresiva”. Pintar suponía para él un momento en el que se fundían la razón y la sinrazón. Saura aseguraba también que nunca hizo concesiones, que siempre pintó lo que quiso, pues consideraba que “el pintor pinta primero para sí mismo, después para comunicarse con los demás y en tercer lugar para vivir de su pintura” (Saura, 1984).

Figura 2.23: *Iceberg-Foule*. 200 x 400 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1997. Colección particular.

Por último, otra de sus series temáticas fueron las “Muchedumbres”, que evocan las de Goya o a las del pintor belga del Expresionismo, James Ensor; a veces bajo un cielo vacío, otras veces llenando toda la tela en una composición al estilo de Pollock.

Figura 2.24: *La entrada de Cristo Bruselas*. 258 x 430 cm. Óleo sobre lienzo. James Ensor, 1889. Obra perteneciente al Museo Getty, (Los Ángeles).

Aunque si nos detenemos ante el carácter formal en la ejecución de las máscaras de Saura, una a una, será difícil no remontarnos a la interpretación que ya hizo Picasso de las máscaras africanas en muchas de sus obras, como por ejemplo en *Las señoritas de Avignon* o en las reinterpretaciones de *Las Meninas* de Velázquez. Esta aglomeración de cabezas inspiradas en las máscaras del arte primitivo, a veces se presentan en multitudes cuadrículadas y otras veces en multitudes más fluidas. Aquí nos situamos frente a la idea de la máscara como contenedor y a su vez como objeto mediador; contenedor de emociones que se plasman en el soporte mediante la acción del gesto, y objeto mediador,

ya que de esta manera el Yo interior se muestra a través de ella. He aquí una importante paradoja, con lo que de nuevo establecemos un símil de comparación entre nuestra obra y la del maestro Saura. En esta idea de la máscara como talismán, cuya función es la de unir la fantasía con lo terrenal, es muy importante la expresión intrínseca del objeto representado, para ello nos valemos del gesto, rotundo y desgarrador, rabioso, deforme, asimétrico, convulso.



Figura 2.25: Fotografía del políptico *Guerra Mundial*. (Dimensiones variables. Técnica mixta sobre papel). Marco A. Ortiz, 2013. En la exposición *Alraso en Palacio 2013*. Palacio de los Condes de Gabia, (Granada).

Con la serie *Muchedumbres*, culminó la producción del maestro, un artista que se dejó embriagar por la deformidad del monstruo hasta hacer de ella una fe de vida. Saura muere en 1998 víctima de cáncer, pero su arte feroz, dominado por la “mirada cruel” como gustaba decir al propio artista, queda situado entre los grandes pintores del siglo XX, dejándonos constante su perpetua pasión por el monstruo y la belleza de la obscenidad y lo deforme.

2.3.1 *Sobre el informalismo. El automatismo psíquico y lo germinal como proceso en la creación.*

El movimiento informalista empezó a gestarse tras la II Guerra Mundial como un grito rabioso, como una respuesta irascible, como la expresión espontánea e instintiva del artista, sin signos intermedios. La base de toda obra perteneciente al informalismo es la respuesta

colérica a la circunstancia social en la que se vive en ese momento. En especial, la sensibilidad que afecta al artista, que se manifiesta respecto a los valores de la sociedad establecida dominante por medio de la pureza gestual casi instintiva y biológica, que las afecciones anímicas y de sentimiento provocan en todo temperamento humano. El informalismo constituía una nueva posibilidad representativa y expresiva. Era representativa porque era una nueva manera de ofrecer un contenido, confuso quizás, pero expresivo, dado que la intención básica era dejar patente que no se trataba de ninguna descripción ni definición de nada sino simplemente de la exteriorización de un impulso y de una indignación anímica. También se le llamó *Tachisme*, del francés *tache*: mancha; y el crítico Michel Tapié, uno de sus primeros teóricos, lo marcó como *art autre*: el otro arte. Todas las variantes se concentran en expresar directamente, por medio de un impulso emocional sin signos intermedios de carga simbólica, un grito, una intención que nace y proviene del sujeto que lo realiza.

Se observa en los pintores informalistas, una posición radicalmente distinta de toda la problemática plateada anteriormente en la historia. La nueva postura no consistirá en una vuelta a la imagen, sino en una forma inédita de enfocar la realidad, obedeciendo la acción del pintor a una necesidad totalizadora. El objeto, si es que existe, podrá servir de soporte estructural, pero será sobrepasado en el acto dramático de pintar, en su éxtasis, en aquellos instantes lúcidos donde la furia pasional puede involucrarse con el control más activo. En estas pinturas se intuye una realidad estructural que lleva consigo un verdadero replanteamiento del cuadro y que propone, a través de su consciente visión del caos, el reflejo de un ansia de realidad absoluta donde no quepa separación posible entre mundo interior y exterior, materia y espíritu, espacio y gesto.

La pintura informalista constituye en sus formas expresivas extremas, una acción demoledora como justificación del ser, un testimonio vital del hecho de existir. Los pintores informalistas llevaron las técnicas tradicionales a sus extremos. En ella, la materia se ve depositada con tal libertad, que se amontona, o al contrario, se deshace y desintegra. Algunos mezclan materias extrañas a la pintura para alcanzar amontonamientos, otros la trabajan con violentas intervenciones. Tales técnicas y esfuerzos necesitan superficies adecuadas. Los formatos utilizados son desmesurados, ya que el pintor necesita la libertad de explorar su propia aventura en una superficie que no le ponga trabas.

El arte informal propuso un regreso a cero, volcarse en lo amorfo, en el vacío, en el éxtasis, fuera de toda nostalgia histórica. Un estado de pureza y de inocencia total, siendo ante todo una proposición de libertad total. Otra de las características importantes y de esta pintura es la economía de medios empleados en su realización. Es necesario contemplarla teniendo en cuenta que su belleza plástica es ajena por completo al concepto de belleza tradicional. Este soplo de aire nuevo, fraguado en tan diferentes puntos del globo, refleja, o al menos quiere transmitir la integración del acto de pintar en el hecho de vivir, al mismo tiempo que ofrece un testimonio de dicha época, una protesta y una denuncia de su angustia e intensidad. Utilizando signos de lo vital, de lo inmediato de la acción, estas obras constituyen para muchos espectadores una protesta contra la técnica en sí, que ni es vital ni ennoblece al hombre, sino que lo esclaviza. Se trata de la pintura como forma de expresar lo inexpresable y esto solo pueden hacerlo los hombres libres. Es como un grito hermoso en medio del desastre, y aunque solo fuera por su cualidad de testimonio patético, merece una atención constante (Saura, 1999: 7-19).

A continuación, mostraremos otra de nuestras obras en la que se puede apreciar la puesta en práctica de las inferencias que estamos planteando.

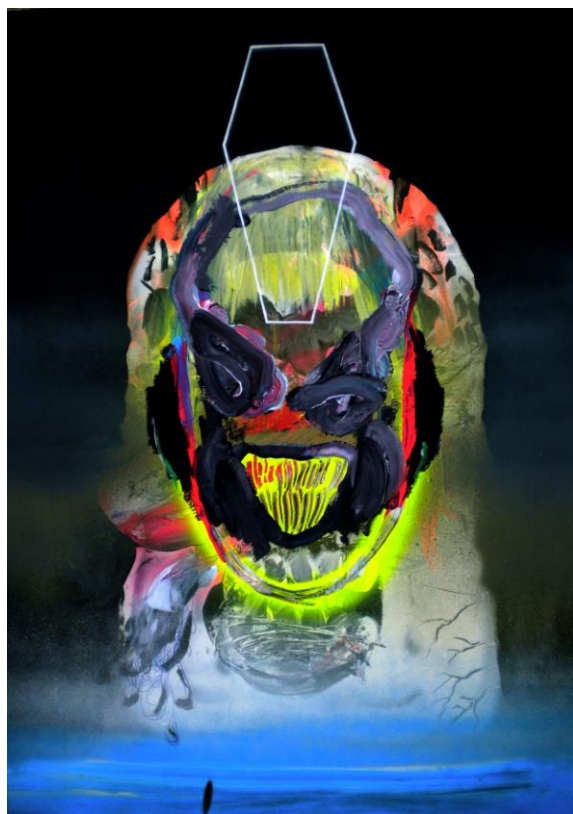


Figura 2.26: *La imponente trucha anciana en el pudridero de Yo Muerte*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2014.

La pintura no debe decir nada, ha llegado la hora de hacer una pintura muda, una pintura abierta en canal y que enseñe sus tripas. El pintor no debe concentrarse, ni analizarse, ni rendirse, el pintor debe pintar lo que piensa en el momento mismo en que piensa. Es decir, pintar como se piensa en el momento en que piensa. No retocar, sino hacer de nuevo. Haciendo de cada cuadro un autorretrato fiel. Luego está el problema del tiempo: las cosas que se hacen deprisa, en la espontaneidad, como hacen los niños; a veces tienen una cierta vitalidad, una frescura, de la cual carecen otros artistas que hacen las cosas de una manera mucho más minuciosas. (Saura, 1985)

En el caso de aplicar la idea de lo germinal a las leyes del dibujo y no a la pintura, ésta no aparece como técnica, regla o disciplina, sino como un punto de partida para profundizar en los mecanismos de la creación e intentar ir más allá de la noción de boceto o estudio preparatorio. En nuestros días se asiste a una estimulante revitalización del dibujo. Todo ello se debe al trasladar su operatividad al ámbito del pensamiento. La base está en asumir el dibujo como espacio de indagación, donde las ideas se prefiguran, pero también como lugar donde desembocan las pulsiones liberadas estrategias. Por otra parte, aparece el dibujo alejado de la teoría, apreciable por su carácter procesual y mutable. También como vínculo y vehículo entre el autor y su experiencia con el mundo natural. Al tiempo puede ser la base para referencias simbólicas o alegóricas a la vida y a la muerte, la belleza y el horror, para, a través de la imaginación, descodificar el sentido real del mundo. Por último, el dibujo puede abordarse desde códigos conceptuales, al desbordar los límites del papel y alcanzar una condición ideológica (Queral & del Valle, 1998: 27-29).



Figura 2.27: *El cubo delator*. 150 x 110 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2013.

2.4 El monstruo en Jake y Dinos Chapman.

Jake Chapman nace en 1966 y Dinos en 1962. Pareja artística formada por dos hermanos que trabajan juntos desde que empezaran a ser conocidos como parte del movimiento Young British Artists, junto a Tracey Emin, Damien Hirst y Sarah Lucas entre otros. La mayoría de estos artistas siguen la línea de una postura de irreverencia frente a la sociedad institucionalizada en la que se desenvuelven, apostando por un arte de lo depravado y lo grotesco, envuelto en una atmósfera de aire irónico y blasfemo que arremete contra los tabúes más conservadores. Los Chapman son los artistas británicos de mayor éxito de su generación, y los conceptos que han predominado en sus obras desde que comenzaran a trabajar juntos son: el consumismo, los tabúes sociales, la creación artística como proceso y la violencia. Fueron finalistas en el premio *Turner* en 2003, diez años después de que nos dieran a conocer una de sus primeras obras relevantes. Fue en 1993, cuando presentaron *Little Death Machine*, que consistía en Un cerebro humano que parecía muy real, un pene erecto y un martillo, todo ello dotado de un movimiento mecánico que de alguna manera conectaba el cerebro con el pene mediante un golpe del martillo; cada golpe hacía eyacular el pene.

Durante la década de los noventa la crítica estuvo ensañada con la obra de estos hermanos, algunos críticos incluso se sentían molestos por muchas de sus obras. Fué en 1994 cuando llevaron a escultura la imagen tomada del grabado de Goya *Grande hazaña!*

Con muertos!, obra que se convirtió en una importante imagen de referencia para Jake y Dinos.

Algo fatal ocurre en la transformación del grabado de Goya en una escultura tridimensional de plástico. Se convierte en una instalación kitsch o en una reproducción de museo de cera, o peor aún, en pieza de cartón piedra de la casa de los horrores de un parque temático. Su banalización en la versión freak o gore es todavía peor. Solo despierta la risa. Y la supuesta ironía en los auténticos grabados de Goya repintados con figuras cómico-patéticas, es ella misma patética. El efecto es la neutralización total de la fuerza de las obras de Goya y la liquidación de su mensaje en un juego propio de la sociedad del espectáculo. Esto da dinero a sus creadores a costa de reciclar el gran arte de un modo que, en el fondo, no es distinto del que emplean los grandes hoteles de Las Vegas (Vilar, 2006: 113).

Sus obras, creadas a partir de lo grotesco, lo burlesco y lo profano, parecen formar parte de un festival de desquicies anárquicos, pero no se trata de un compendio de brotes salvajes ya que todas siguen un modelo similar. Detrás de todas las cosas disfrazadas por la moral y los prejuicios de la sociedad, existe un lado descarriado que busca ser expuesto para contradecir las leyes de la belleza y cuestionar sus valores estéticos. El lado terrible de la vida es el enfoque principal de la obra de estos artistas. Su celebridad se basa fundamentalmente en la polémica, alimentada con acciones apropiacionistas, como la de comprar una edición de *Los Desastres de la Guerra* de Goya e intervenirla pintando caras de monstruos con narices de payaso sobre las figuras del maestro aragonés. La muerte, el sexo, el nazismo o la infancia son algunos de sus temas más concretos, siempre enfocados desde un prisma grotesco que desafía todas las convenciones morales y lo “políticamente correcto”. Han creado piezas tan discutidas que algunos críticos las han tachado de inmorales. De todas formas, los hermanos buscan desligarse de lo supuestamente aceptable dentro del mundo artístico para crear su propia interpretación de la realidad.

Con esto último nos atrevemos a formular un cierto paralelismo entre la obra de Jake y Dinos y la del escritor y poeta estadounidense, Charles Bukowski (1920-1994), por lo que a continuación mostramos una parte de uno de sus poemas: *A la puta que se levó mis poemas*. En el que se puede hacer una interpretación literal sobre el hecho de que una puta le robara sus poemas, o por el contrario una paráfrasis en el que el robo de los poemas sea en realidad una metáfora sobre el fracaso de una relación. Es relevante saber que el poema fue escrito por el mismo tiempo que escribía su novela llamada *Mujeres*, en el que narra perfectamente las andanzas del protagonista Henry Chinaski, el alter ego del propio escritor, y su proceso de autoconocimiento que lo conducen al verdadero amor después de una verdadera maratón sexual con incontables mujeres, la gran mayoría jóvenes. Todo acompañado de un irreductible alcoholismo pródigo en borracheras que ponen al protagonista en situación desmedrada frente a sus amantes. La novela está escrita en primera persona en un estilo claro y directo, describiéndose los actos sexuales en forma bastante explícita.

*[...] No soy Shakespeare
pero puede ser que un día ya no escriba más,
abstractos o de los otros.
Siempre habrá dinero y putas y borrachos
hasta que caiga la última bomba,
pero como dijo Dios,
cruzándose de piernas:
veo que he creado muchos poetas pero no mucha poesía. (Cobo, 2004: 26)*

Desde los inicios de su carrera, estos hermanos han sido un tema de controversia dentro del mundo del arte, pues sus exposiciones siempre buscan crear un escenario a partir del caos y la rebeldía. Sus maniquíes de tamaño natural con penes que sustituyen narices y bocas, fueron sistemáticamente infamados por tratarse de emblemas de lo risible. Pero más tarde, sin embargo, obtuvieron gran reconocimiento con trabajos como *Hell*, obra realizada en el año 2000. En la cual se basan en el horror del Holocausto nazi para representar la idea del infierno, sobre la que ya trabajaron anteriormente haciendo referencias claras a la obra de Goya.

En el caso de *Hell*, nos paramos a establecer una especial similitud estética con la obra del estadounidense Bruce Bickford, especialmente en *El jardín de Prometeo*, de 1988. Se trata de una película de animación por el método *stop-motion*, a base de figuras de plastilina. Esta obra, inspirada en el gran mito griego de Prometeo, un Titán que creó a los primeros mortales con arcilla, aunque de una manera mucho más alucinante y psicotrópica, nos sumerge en un sueño inconsciente que revela un reparto inverosímil de personajes oscuros y mágicos, comprometidos en una violenta pelea por la supervivencia.

Figura 2.28: fotograma de la animación *stop-motion*, *El jardín de Prometeo*. Bruce Bickford, 1988.

Con referencia a artistas como William Blake, Auguste Rodin, Nicolas Poussin y sobre todo Francisco de Goya, muchas de las piezas de los hermanos Chapman buscan apropiarse de la iconografía para someterla a un proceso de transfiguración que resulta en la alteración de una relación subconsciente con el objeto. Ya sean zombies nazis, burgueses desfigurados, personajes de Mc Donalds o niños deformes, todos los elementos que le dan vida a la obra de los Chapman forman parte de un tabú impuesto por la sociedad. Estos enfants terribles del arte contemporáneo nunca se han dejado llevar por las reseñas, prefieren ver el lado teatral de la crítica que recibe su obra pues su objetivo ha sido alcanzado una vez que ésta causa la conmoción que ellos tanto anticiparon. Los hermanos Chapman ejemplifican la rebeldía en el arte, y hacen del caos algo cotidiano y sobre todo contemplativo. (Campuzano, 2013)

Figura 2.29: detalle de la obra *Hell*. Técnica mixta, (resina de poliéster y otros materiales, dentro de nueve piezas-vitrina con planta en forma de esvástica). Chapman Brothers, 2000. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres).

Hell presenta sin fluctuaciones la masacre nazi durante el periodo de la II Guerra Mundial, en una especie de contenedor de paisajes en los que pequeños soldaditos alemanes se machacan unos a otros como si se tratase de una psicótica orgía nazi. Técnicamente hablando, se trata de nueve piezas-vitrina cuya planta tiene forma de esvástica. En el interior de estas vitrinas contenedoras del infierno, se describen diferentes situaciones con signos de asesinatos, canibalismo, escenas sangrientas, etc. Un conjunto desolador y devastado de acontecimientos en los que la minuciosidad, la crueldad y las referencias históricas nos muestran las consecuencias de un acontecimiento monstruoso. Aquí la reflexión nos lleva a pensar si la ficción supera a la realidad o por el contrario no, como comenta Jake Chapman: “Tardamos tres años en realizar cinco mil muñequitos, mientras que los alemanes tardaron tres horas en asesinar a quince mil prisioneros de guerra rusos” (Jones, 2004: 15).

Su ejercicio de reflexión sobre los monstruos centra la mirada en el prisma de lo social, y en el conocimiento de los mismos para poder evitar su aparición. Ponen en manifiesto que el consumo de un mundo obsesionado con no remover las entrañas de la tranquilidad, ha generado que lo “políticamente correcto” se haya convertido en un síntoma de buena salud.

El arte no siempre tiene la posibilidad de romper las estructuras, pero al menos puede removerlas, inquietar a sus guardianes y evitar un sueño placentero y sordo ante las flaquezas y enfermedades del mundo actual. No todo el arte está dotado de esos procesos curativos y catárticos. Cuando por casualidad tropezamos la mirada con este tipo de arte, la mente se conmueve y se agita, saliendo al exterior toda clase de estímulos ocultos (Francés, 2003: 10-11).

Su obra nos hace reflexionar, de la manera en que llegamos a entender, que en cada acto de violencia, todos hemos sido culpables, ya que hemos construido un mundo donde los valores del ser humano tienen mucho que ver con la humillación ajena. Sin irnos muy lejos, La guerra es un intento de humillación, y con la victoria de un bando, solo se demuestra que se dicha degradación o deshonor se ha conseguido. Pero es difícil llegar a esta reflexión observando la obra de los Chapman por primera vez. Con respecto a la serie de intervenciones, como adelantábamos antes, que realizaron sobre los grabados originales de *Los Desastres de la Guerra* de Goya, es necesario comprender que el interés de los Chapman por esta serie de grabados, no es una casualidad, puesto que desde ambos prismas: el de Goya y el de los hermanos; se muestra una actitud irreverente con el mundo que les ha tocado vivir, una actitud de no aceptación de la realidad, de queja ante lo que ambos consideran injusto o amoral. Hay quien ha visto en el uso de los grabados de Goya algo próximo a una herejía artística pero, lejos de ello, lo que importa es la verdadera pasión por la obra del mismo, un reconocimiento y admiración absolutamente vital. Aunque hay que evidenciar una diferencia entre las inquietudes de los Chapman y las de Goya, y es que claramente Jake y Dinos se sitúan frente al orden establecido, una situación opuesta a la de Goya en su tiempo (Oppenheimer, 2003: 8-9).

Goya es el artista que representa esa clase de batalla expresionista entre la Ilustración y el Antiguo Régimen, dice Jake. Así que es fantástico patear su debilidad. Porque siente predilección por la violencia, que ampara en una estructura moral. Hay mucho placer en su trabajo. Para crear la ley, uno tiene que transgredirla. No quisiera remitirme a la situación actual, pero hay algo muy interesante en el hecho de que la Guerra de la Independencia viese a los ejércitos de Napoleón traer racionalidad e ilustración a una región que era presuntamente católica y que estaba marcada por la superstición y la irracionalidad. Y ahí está Goya, que está muy enfrentado a la Iglesia, encarnando este sentimiento de ilustración autónoma como una informe masa gelatinosa sin redención... y entonces tú escuchas a George Bush y a Tony Blair hablando de la democracia como si existiera una suerte de eterna armonía con la naturaleza, como si no fuese una ideología. (Jones, 2004: 16)

Figura 2.30: *Insult to Injury*. 17 x 22 cm. (huella). Intervención sobre estampa original de Francisco de Goya. Aguafuerte. Chapman Brothers, 2003. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres).

Podríamos decir que una de las razones principales por las que los Chapman alteran la serie de grabados de Goya, es la de satisfacer su afición por provocar a un sector del mundo del arte, en el que también ellos están curiosamente incluidos. Esa clase culta y liberal que frecuenta el mundo de las grandes galerías. Bien es cierto que la serie de grabados *Los Desastres de la Guerra* son una reliquia, pero no se puede decir que tras las intervenciones de los Chapman hayan perdido en ningún caso su valor, a demás de su gran impacto como imagen. Es cierto que la intervención de los Chapman ha sido realizada sobre una serie de significativa importancia, una serie que fue estampada en 1937, como un acto de protesta contra las atrocidades durante la Guerra Civil española. Pero cabe destacar que no se trata de una serie estampada por la mano del mismo Goya.

En cuanto a los antecedentes históricos relacionados con la “rectificación” de trabajos ajenos podemos remontarnos a la acción de Robert Rauschenberg borrando un dibujo de Willem de Kooning. El artista americano realizó un acto realmente agresivo y soberbio al

borrar el trabajo de este célebre pintor, incluso alegando que lo hizo por pura admiración, dejando en hipótesis la idea de que a veces la destrucción puede ser un acto de amor” (Jones, 2004: 16). Como en este caso de los Chapman también sucede. Pese a todo lo que se pueda pensar y blasfemar sobre estos artistas, su trabajo es igualmente fruto de la admiración y del profundo interés que sienten por Goya. Han estado dándole vueltas a su obra desde principios de los noventa con versiones propias de los grabados, combinando motivos goyescos con elementos propios de la imaginería nazi y, en definitiva, dirigiendo crueles escenas de monstruosidades.

Después de la intervención de los Chapman sobre la serie de grabados de Goya, resulta muy complicado comprender o decidir qué es lo verdaderamente auténtico, si los grabados o las dichas intervenciones. Los grabados eran auténticos, pero no lo son menos las intervenciones, es más, les confieren una nueva dimensión, más irónica, controvertida y surrealista. En toda la obra de Jake y Dinos, existe un componente lúdico, que puede dar una primera impresión de superficialidad o incluso algo pueril a su trabajo, pero que en realidad le confiere naturalidad y veracidad porque realmente entre su forma de entender el trabajo y la vida real no existe mucha diferencia a día de hoy, ya que otra de las características del trabajo de esta época, es que no hay reglas ni límites morales de ningún tipo. Por otra parte, también podemos encontrar en la obra de Goya una intención lúdica, utilizando imágenes de índole casi onírica para descubrir o señalar un problema de justicia o de moral.

El grabado de Goya *Grande hazaña! Con muertos!*, es quizás el más teatral de toda la serie de grabados *Los desastres de la guerra*, y no solo se ha convertido en una imagen de referencia para Jake y Dinos, sino que también es el origen de otra de sus esculturas, precisamente con la que optaron al premio Turner. Hablamos de la obra *Sex I*, En la que miles de insectos y gusanos pintados a mano trepan por el árbol devorando los despojos humanos a los que hace referencia la pieza. En esta obra existe una pretendida minuciosidad en el proceso creativo que exagera y a la vez ralentiza la capacidad de observación entorno a la crueldad que se muestra, obligando al espectador a detenerse en cada hueco, en cada detalle, para posteriormente reflexionar sobre el tema principal.

Frente al tono de burla amoral que utilizan los Chapman en sus obras, situamos algunos de los rasgos de nuestro trabajo en grado de semejanza. Nuestro interés por su obra va más allá del carácter formal de sus dibujos o esculturas, es más el signo metafórico o más bien irónico que descubre el componente ilustrativo de sus obras. En el título de nuestros trabajos solemos jugar con mastiques irónicos como podemos ver en *Tierra Santa, con sus santos muertos*, sobre la que también establecemos un símil con la iconografía utilizada en los dibujos y grabados de los Chapman, sobre todo en sus cadáveres exquisitos.

Figura 2.31: Cadáver exquisito de la serie *Exquisite Corpse 2000*. 26 x 22 cm. Aguafuerte. Chapman Brothers, 2000. Obra perteneciente al TATE Modern Museum, (Londres).



Figura 2.32: *Tierra santa con sus santos muertos*. Tríptico, piezas de 100 x 70 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2013. Imagen perteneciente al catálogo de la exposición *Alraso en Palacio 2013*.

2.5 La máscara.

2.5.1 *El hombre y el monstruo a través de la máscara.*

En este apartado nos centraremos en el concepto de máscara material, como objeto plástico, y su función como médium. Para ello haremos un análisis resumido a través de un recorrido por el uso práctico y demás propósitos, a través de diferentes culturas. Si hablamos de la máscara como objeto o pieza material, diremos que se trata de un elemento que se usa colocándola sobre la cara. A lo largo de la historia y desde los puntos de vista de diferentes culturas del mundo, varían en cuanto a su función o su uso en cuestión de materiales variopintos, como: el oro, las piedras preciosas, el hierro, bronce, latón, barro cocido, cera, piedra, cuero, mimbre, piel de animales, caparazón de tortuga, tejidos, plástico, yeso, madera, papel, etc. Las máscaras se han utilizado desde la antigüedad con propósitos ceremoniales.

La palabra máscara tiene origen en latín *masculus*, *masca*: fantasma. Se trata de una simplificación ornamental que reduce los elementos básicos para transformar un objeto velador. Y es a su vez una representación, cargada de intenciones y simbolismos, convertidos en arquetipos que son parte del inconsciente colectivo e individual, que representan los temores y aspiraciones de una civilización. Los etnólogos sitúan el nacimiento de la máscara en el momento en que se produce la autoconciencia o conciencia de uno mismo. Su uso se remonta a la más lejana antigüedad encontrándose entre los egipcios, griegos y romanos. Se empleaban en las fiestas dionisiacas, en las representaciones escénicas y ceremonias fúnebres. Antes de la edad antigua, el hombre estaba estrechamente vinculado con su mundo circundante; conoce el miedo a las fuerzas por las que se encuentra amenazado: una tempestad, un animal salvaje o espíritus de cualquier tipo, por lo que considera necesarios una serie de símbolos y escudos protectores. Este sentimiento recae en el entorno social, un entorno en el que a todos los seres se les

concede fuerzas sobrenaturales, y sobre ellos se proyectan contenidos inconscientes; en consecuencia, se personifican para influir en las fuerzas demoniacas.

En Grecia la máscara no solo va a infundir temor, si no también, alegría de vivir. Las fiestas rituales van a dejar paso a las representaciones teatrales; marcando así, una distancia entre ella misma y quien la porta. Las primeras máscaras se hicieron de corteza de árbol, luego fueron de cuero forrado de tela y por último las hacían de marfil o de madera para que tuvieran más consistencia y texturas más reales, se usaban en funciones rituales, sociales y religiosas, donde los participantes las usan para representar las figuras espirituales o legendarias.

En algunas culturas como la del Pueblo *Yanomami*, en Amazonas, (Brasil), también se cree que el usar una máscara en rituales, permitirá que el portador tome las cualidades de la representación de esa máscara; es decir, una máscara de mono, porta el atributo espiritual (*jekura*) del mono, y esto inducirá al portador a convertirse o actuar como un mono. El uso de la máscara con fines rituales permite a su vez una unión entre lo terrenal y lo divino, los vivos y los muertos. El cambio de identidad en el usuario de esa máscara, es vital, porque si el espíritu representado, no reside en la imagen de la máscara, el ritual en el que se use, será poco eficaz, y las plegarias, ofrendas y peticiones, no tendrán significado ni sentido. Pueden funcionar para contactar con poderes espirituales de protección contra las fuerzas desconocidas del universo y con ello el triunfo de la vida. La persona que usa la máscara también está en una asociación directa con el espíritu, por lo que corre el riesgo de ser afectado por él. Así como el creador, el portador debe seguir ciertos procedimientos para protegerse y manifestar su respeto. De alguna manera es un actor en colaboración o cooperación con el propio objeto, la propia máscara. Sin su actuación, sus posturas, los pasos de la danza y la sucesión de ésta, la máscara quedaría sin la fuerza vital completa.

En otras ocasiones la máscara se utiliza como invocación a las fuerzas de la guerra, por ejemplo en la cultura mexicana y Centroamérica. En estos países, las máscaras tradicionales han evolucionado en diferentes formas dentro de la cultura popular, las cuales representan la historia mexicana antes de la colonización. Por ejemplo, en la lucha libre, cuya estética quiere reflejar rasgos de animales y seres fantásticos, especialmente demonios. Hoy en día también existe una parodia del superhéroe, una de las claves fundamentales en nuestro trabajo.

Figura 2.33: Imagen de máscaras de lucha libre mexicana. Fotografía anónima.

Figura 2.34: Ejemplo de máscara primitiva africana, perteneciente a la etnia *Ekoi*. Nigeria.

Las máscaras tradicionales de la etnia *Ekoi*, en Nigeria, hacen mención a los cráneos de los enemigos muertos, traídos como trofeos después de la batalla. En África, especialmente en los países del oeste del continente, las máscaras también desempeñan un papel importante en las ceremonias tradicionales y danzas de teatro. Todas las máscaras africanas caen en una de cuatro categorías: espíritus del antepasado, héroes mitológicos, la combinación del antepasado y el héroe, y los espíritus animales. En esta cultura, normalmente se usa la taya en madera, y constituyen una institución religiosa, política y social en su sociedad tradicional. Aquí la máscara no cumple una función de representación meramente teatral, sino ritual. Esto último implica que la máscara posee un poder mediador y transformador entre la representación y lo representado, entre el significado y el significante. Es el objeto mediador entre Dios y los antepasados de los hombres, ya que existe un espíritu con capacidades punitivas que las habita. Interviene en las decisiones

políticas, acompaña a la siembra y la cosecha, castiga a los culpables, garantiza la continuidad de los conocimientos, recibe al niño al nacer, le permite convertirse en adulto, lo lleva al mundo de la sabiduría y lo acompaña en su muerte. En estos países, la función de este objeto siempre es preferible a la forma, la belleza no es deseable en sí misma. Lo que los coleccionistas occidentales llaman "el arte africano" en realidad se refiere a los objetos ordinarios o culturales, profanados, comercializados o no utilizados hoy en día por dicha cultura, sino que simplemente se muestran o se venden para colección.

Las máscaras tradicionales de Rumania tienen también funciones rituales y por otro lado carnavalescas. Suelen estar fabricadas de trapo o madera, con cuernos y piel de animales (oso y cabra), adornadas con listones y pedacitos de espejo. Los bailes de enmascarados tienen un origen pre-cristiano y evocan los momentos difíciles que se presentan cuando los efectos de la lucha interminable entre el bien y el mal, que tiene lugar en el Universo, afectan la vida de cada hombre. Las máscaras chamánicas de los *Yup'ik*, una raza de indígenas de Alaska, son creadas para danzas especiales que se realizaban para atraer buen clima. Estas máscaras inspiraron el trabajo de algunos surrealistas incluyendo al escritor André Breton, quién dijo célebremente la primera vez que vio una máscara *Yup'ik*, que aquello era más surrealistas que todos ellos, refiriéndose a su grupo.

Las máscaras *Yup'ik* eran usadas para pedir abundancia en los años venideros, ya fuese buen clima, juegos o recolección de leña. Los chamanes y otras personas de la comunidad experimentaban visiones, y luego pedían a los tallistas expertos de la comunidad hacer una máscara basada en esa visión. Luego componían una canción y la interpretaban con danzantes. Después de la danza las máscaras eran destruidas (Honour & Fleming, 2004: 143-150).

Como referencia de artistas españoles que han trabajado con el tema de la máscara en el sentido plástico de este objeto, además de los pintores Saura, Picasso o Solana, podemos mencionar a otros cuya obra está más cercana a nuestros días, como la de Rafael Canogar, Antón Patiño, Manuel Quejido o Jose Manuel Ciria.

Figura 2.35: *Doble rostro*. 195 x 260 cm. Pintura acrílica sobre lienzo. Antón Patiño, 1983. Obra perteneciente a la Galería Miguel Marcos, (Barcelona).

Figura 2.36: *Máscaras*. 45 x 68 cm. (huella). Aguafuerte sobre papel Velin Arches. Rafael Canogar, 1985.

En esta asociación entre el hombre y el monstruo a través de la máscara, el rostro, del latín *rostrum*: pico, adquiere una parte importante en el juego de las apariencias, ya que en el mismo están presentes las contradicciones históricas que existen entre el ser y el parecer. Igualmente, en la mayoría de los casos, el rostro resulta ser nuestra carta de presentación, además de ser la parte del cuerpo, que por antonomasia, solemos recordar de las personas, y a través del cual intentamos establecer el primer contacto visual. Del mismo modo, el rostro puede ser nuestra mejor ocultación y en este sentido también puede ser nuestra mejor máscara. A parte del sentido etimológico de la palabra, *rostrum* como faz o pico, como ya exponíamos en la *Aportación 1*, nos interesa especialmente esta parte del cuerpo porque adquiere una función fundamentalmente sensitiva y social, por no decir que en ella reside la mayor parte de nuestra gestualidad, algo que está directamente ligado al campo de la expresión. Esta multiplicidad de connotaciones, hacen de este lugar del cuerpo un complejo esquema de acciones, una fuente de percepciones y sensaciones.



Figura 2.37: *Superhéroes indignados*. Tríptico, piezas de 100 x 70 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre tabla. Marco A. Ortiz, 2013. Imagen perteneciente al catalogo de la exposición *Alraso en Palacio 2013*.

El rostro resulta ser un elemento que nos ayuda a identificarnos y a su vez a transformarnos, camuflarnos, disfrazarnos. Personalmente nos interesa su connotación frontal, normalmente con expresión rabiosa, como podemos apreciar en las aportaciones artísticas pertenecientes a la primera parte de este trabajo. Aunque de alguna manera se establezca una similitud estética con las máscaras tribales de diferentes etnias, que en algunos casos suelen poseer rasgos más estáticos, dependiendo de la cultura a la que pertenezcan, la intención es establecer una muda relación entre el aspecto inmóvil y los recursos gestuales, de color, textura y volumen, que a esta agestualidad podemos superponer.

Al margen de los matices visuales que encontramos en las máscaras físicas, en el rostro existen relaciones de solapamiento con otros elementos simbólicos tales como el humor. Aquí me interesa especialmente el sentido de solapamiento, de superposición, de tal modo que el rostro no actúe como tal, sino como velo que complementa su función, al yuxtaponer por antojo su imagen con la de la máscara.

A esta concepción de máscara se suman accesorios tales como el envoltorio, el traje, el maquillaje y los camuflajes; siendo estos dos últimos originarios en las culturas periféricas. Los conceptos de enmascaramiento y envoltorio que aquí exponemos están ligados íntimamente a nuestra "cultura del simulacro", el simulacro con alto nivel de manipulación por los medios modernos como la televisión y demás medios de comunicación, lo que nos hace plantearnos día a día que la información que se nos ofrece pueda estar manipulada.

2.5.2 *La máscara inmaterial. La pintura como engaño de los sentidos.*

El sentimiento de trágica opresión que emana de todas las representaciones demoníacas en las figuraciones infernales de la Edad Media, guarda relación con el problema de la máscara, puesto que, si lo fantástico actuara como pura máscara, no sería demoníaco. La máscara actúa en cambio como acceso a la realidad, a la imagen real que está detrás, y es

un acceso tanto más eficaz cuanto más logra convertirse en símbolo, traduciendo lo real, haciendo que la imagen representada por la máscara muestre su falta de claridad. La máscara entonces actúa como una aclaración, no como una manera de ocultar. Cuando alguien se enmascara, lo hace para esconderse, pero no para esconder la imagen que representa dicha máscara. Una máscara que esconde el enmascaramiento sería algo malogrado. Cuando nos enmascaramos socialmente, por ejemplo, para ocultar nuestro verdadero Yo, lo hacemos asumiendo la realidad de la imagen que dicho enmascaramiento simboliza, esto es, un ocultarse en otro y no un mero ocultarse. Sería un disfraz con el deseo de una mejor interpretación y potenciamiento del ser. Entonces recordaremos que lo fantástico como desfiguración en la Edad Media, como por ejemplo en la obra del Bosco, expresa lo demoníaco, lo monstruoso, precisamente porque no llega a enmascararse, a convertirse en símbolo (Castelli, 2007: 60-61).

Los antiguos llamaban imitación a aquel tipo de discurso que aún siendo en sí mismo y por sí mismo ficticio, se realizaba guiándose por alguna verdad acontecida realmente, sosteniendo que los poetas a los que faltara este don, nunca podrían ser reputados como tales. Del mismo modo tampoco podríamos considerar pintores a los que no poseyeran este arte de la imitación, siendo del todo cierto aquel famoso dicho de que la poesía se calla en la pintura, mientras que la pintura en la poesía nos habla. Sin embargo son muy diferentes en su modo de imitar, procediendo una por oposición de la otra, pues los sucesos y accidentes visibles que el poeta logra que percibamos mediante el intelecto, basándose para ello en accidentes de carácter inteligible, son al contrario considerados en primer término por el pintor. Es precisa e indispensable en la pintura, aquella imitación de las cosas reales que se simboliza en la máscara, por ser ésta retrato fidedigno del rostro de los hombres (Ripa, 1766: 22).

De este modo, se nos abre un nuevo mundo de interpretación que ya no es el meramente formal o el que los sentidos físicos nos ofrecen, sino el que buscamos mediante un viaje en el mundo de la poesía y el intelecto. Es verdad, que el propósito que Ripa le otorga a este viaje interpretativo, sigue siendo el aclaratorio del mundo, que nos rodea y que en él, las ideas son sustituidas por el símbolo. Así la propia máscara es un signo que puede ser polisémico y por tanto interpretativo dependiendo del contexto, pero también nos abre un nuevo camino hacia la interpretación del mundo de las ideas. Por ejemplo, no hay nada menos natural que el mundo de la fantasía y la personificación de conceptos a través de seres monstruosos, pero al no pertenecer a la esfera de lo terrenal y tangible, suelen ser usados con connotaciones negativas.

La fusión de formas como abstracción de las mismas, trasladada a la pintura y el arte al mundo de los conceptos, que son ideas, y que al ser incorpóreas, no pueden ser imitados sino más bien construidas de forma física. Desde este punto, desde la formalización de las ideas, nos encontramos muy cerca de alguno de los componentes de la abstracción como la “no forma” de las sensaciones internas, las no producidas por los sentidos sino por el conocimiento, como: la angustia, la ansiedad, el desánimo, etc. que pueden aparecer en el primer momento de los movimientos expresionistas o informales posteriores a la Segunda Guerra Mundial. La no forma, como representación: la luz, el color, el símbolo iconográfico tan estudiado y evolucionado por los jesuitas en sus anagramas, etc. Por eso se ha intentado explicar desde el misticismo a Rothko o desde la espiritualidad a Kandinsky, como continuadores de una tradición de dotar de cuerpo a lo etéreo. Pero también existe el proceso intelectual que pasa por las vísceras y desemboca en una obra pura que no necesita del signo sustitutivo, sino del interpretativo. Pues la idea provoca el estado de ánimo y es ahí donde el arte hace de traductor, pues todo está en un juego imitativo que la pintura y las artes en general poseen (Ripa, 1766: 98-99).

Como ya apuntábamos en la aportación 5, según Jose A. Sanchez, lo que en general nos hipnotiza de las máscaras es que no son humanas, sino que encarnan pasiones y personalidades sobrenaturales. De este modo, el trasfondo de las cosas queda puesto en evidencia. Lo que capta nuestra atención de la máscara es la falsedad de la apariencia que

se propone a sí misma como falsedad, poniendo de esta manera en evidencia el disfraz de todo lo que es apariencia.

2.6 Otra visión cercana a lo monstruoso y la máscara: el juego de apariencias.

Esta idea de la máscara en su concepto inmaterial, nos atrae, ya no como la imitación de la realidad, no por la manera en que el arte, y en especial la pintura, intenta imitar la belleza natural de las cosas, como defiende Platón en *La República*, sino por cómo la pintura se puede considerar un engaño para los sentidos, jugando con los significantes para trasladarnos un significado.

En el capítulo VII del ensayo filosófico, *La República*, el filósofo cuestiona los conocimientos del ser humano por medio de *la alegoría o mito de la caverna*. Este libro trata sobre uno de los diálogos más importantes que escribió Platón, en el cual expresa su concepción del arte, lo político, la sociedad, la justicia, la inmortalidad, la virtud, el bien y el mal. La fecha aproximada en la que Platón terminó esta obra ronda hacia el 370 a.C. en el periodo de madurez del autor. El escenario donde transcurre el diálogo es en casa de Polemarco, hijo de Céfalo, en el Pireo, al sudoeste de Atenas.

Sócrates es el personaje principal del diálogo, este fue maestro de Platón y creador del método denominado *mayéutica*, o arte de "alumbrar" los espíritus, por el que lograba que sus interlocutores descubrieran la verdad a partir de ellos mismos. En dicho escrito se expone el Estado ideal según Platón, lo que "debería ser" para que el hombre encuentre la felicidad y desarrolle su moralidad. Platón entiende que el individuo no se encuentra en posesión de la verdad, sino que sólo es capaz de ver aquello que se le ha impuesto como real o verdadero. De este modo, vivimos en un mundo de representación, donde lo que representamos no es lo que somos ya que no conocemos más que lo que observamos y lo que vemos no es el todo como realidad.

Platón propone la visión de unas personas que desde temprana edad se encuentran en el interior de una caverna. Éstas están atadas de forma que no pueden más que mirar al frente (fondo de la caverna). Detrás de ellas hay un fuego y entre el fuego y las personas se levanta una pared de altura algo superior al ser humano. Tras esta pared caminan unos hombres portadores de objetos sobre sus cabezas, los cuales sobrepasan la altura de la pared y son proyectados por la luz del fuego hacia el fondo de dicho lugar. Las personas atadas lo único que pueden ver son las sombras de los objetos, convirtiéndose en la única realidad que conocen. Su conversación no podría más que girar exclusivamente en torno a lo que conocen, la sombra de los objetos. Según esta teoría, vivimos en un mundo de apariencias, donde percibimos una noción equívoca de lo que nos rodea (Platón, 2011: 35-50).

Del mismo modo que este juego de apariencias sobre el origen del conocimiento humano, es mostrado por Platón como respuesta y pregunta al mismo tiempo, nosotros podemos extrapolar las conclusiones obtenidas hacia otros aspectos también pertenecientes a la condición humana. ¿O es que acaso no vivimos en un mundo teatral, falso, interesado y por tanto carente de los valores intrínsecos del ser humano?

La belleza y la monstruosidad, como ejemplo, tanto estética como moralmente, pueden verse reflejadas en una misma obra artística, y de hecho, así lo demuestra en infinidad de ocasiones la propia historia del arte. No obstante, lo que se nos muestra visualmente, puede resultar a posteriori bastante confuso en cuanto procuremos una comprensión mínimamente coherente. Toda obra de arte de carácter visual posee dos aspectos fundamentales. Por un lado está la parte estética, lo que uno ve, y por otro lado la conceptual, lo que uno entiende. En el caso de las artes no visuales, por ejemplo el arte sonoro, lo visual en el sentido estricto

de la palabra no existe, en su lugar encontraremos lo audible, mientras que lo conceptual permanece. Decimos en sentido estricto puesto que entendemos que un sonido, o conjunto de ellos, puede generar entornos, paisajes o situaciones visibles mentalmente como consecuencia de las emociones producidas por dicha pieza. Cuando hablamos de lo conceptual, hacemos referencia al contenido, el cual puede ser en mayor o menor medida simbólico, representativo, implícito, explícito, etc. Hay que aclarar que el hecho de que una obra posea un concepto, no significa que necesariamente pertenezca al denominado arte conceptual en los años sesenta.

Si observamos una pintura, a través del sentido de la vista, por el cual se nos remite una información determinada, inmediatamente recurrimos al conocimiento para ejercer un acto de comprensión que nos aproximará o no a la idea por la que fue concebida. No obstante, como ya nos mostró Platón, las cosas no son lo que parecen, y por lo tanto si no queremos caer en la trampa, debemos analizar las imágenes que observamos, con un mínimo de voluntad.

A continuación expondremos algunos casos, a través de la historia del arte, de artistas cuya obra puede relacionarse con lo que llamamos “el juego de apariencias” en la pintura, o como es el caso de Durero en el grabado.

Cuando el alemán Alberto Durero realiza el grabado xilográfico *El Rinoceronte*, hacia 1515, lo hace de una manera idealizada, lo representa como una bestia, su piel parece una armadura de duras placas que cubren su cuerpo, con remaches en las juntas y dotado de piernas escamadas. Los rinocerontes reales no tienen ninguna de estas características. Durero nunca vio a este animal en vivo, simplemente realiza un boceto previo a partir de una descripción referente a un rinoceronte indio que había llegado a Lisboa por aquel entonces. Pero el perfecto dominio de la técnica; sumado al escaso conocimiento y estudio anatómico del animal, hizo de esta pieza, una obra aclamada por su belleza y fantasía monstruosa. El pintor y grabador, le otorga a dicha bestia, un carácter humanizado, poderoso pero dócil, justo y desconfiado. Su objetivo va más allá del análisis morfológico de una nueva especie. Se puede decir que estaba engendrando una nueva criatura, acercándose casi a la acción de un Dios (Salzgeber, 2005: 12-16).

Semejante barbarie de animal representa una absoluta amenaza para el ser humano, pero el deleite y la satisfacción de la curiosidad estimulan nuestro cerebro, como ya destacábamos anteriormente en la obra de los hermanos Chapman. En primera instancia, es algo contradictorio que monstruosidad y belleza se puedan percibir en una misma pieza, pero he aquí el paradigma del juego de apariencias en el arte, como otra forma monstruosa de enmascaramiento.

Figura 2.38: *El Rinoceronte*. 21 x 29 cm. (huella). Xilografía. Alberto Durero 1515. Obra perteneciente al Museo Británico de Londres.

La balsa de la Medusa del pintor francés del Romanticismo Théodore Géricault se convirtió en icono de dicha época cuando representa una escena del naufragio de la fragata de la marina francesa *Méduse*, que encalló frente a la costa de Mauritania en 1816. Al menos 147 personas quedaron a la deriva en una balsa construida apresuradamente y todas ellas, excepto 15, murieron durante los 13 días que tardaron en ser rescatadas. Los supervivientes debieron soportar el hambre, la deshidratación, el canibalismo y la locura. El suceso llegó a ser un escándalo internacional, en parte porque sus causas fueron atribuidas a la incompetencia del capitán francés que actuaba bajo la autoridad de la reciente y restaurada monarquía francesa. El cuadro muestra un ambiente de tragedia: restos de un naufragio, entre la vida y la muerte. El viaje es incierto, con muchas posibilidades de terminar en fracaso. Nadie podría estar allí contemplando la

catástrofe sin ser uno de ellos, solo la imaginación romántica puede viajar hasta allí y representarla. Es de apreciar que la distribución de elementos principales se realiza en forma de pirámide, como símbolo funerario, una especie de altar que flota a la deriva en mitad de la nada. De este modo, el pintor crea una situación de riesgo, aplacada por el alivio de sentirse a salvo como espectador. Es apreciable que existe una voluntad de vivir tanto de los náufragos como de los espectadores, frente a los peligros con los que la naturaleza azota, pero por muy real que parezca y por mucho que nos involucremos en el sentido, nunca dejará de ser una pieza de arte, una representación de un hecho históricamente monstruoso. El aferrarnos a la vida hace que no deseemos situaciones como estas, pero si saborearla como imagen. Esta situación contradictoria entre lo monstruoso de un acontecimiento narrado de tal manera y el éxtasis que provoca el contemplar una imagen bella que atrapa nuestros sentidos, es otro ejemplo clave con el que se pretende explicar la idea del juego de apariencias (Berger, 1955: 104-109).

Figura 2.39: *La balsa de la medusa*. 491 x 717 cm. Óleo sobre lienzo. Théodore Géricault, 1819. Obra perteneciente al Museo del Louvre, (París).

En el marco de la actualidad, si elegimos como ejemplo al pintor chileno Juan Dávila, estaremos frente a obras que a priori pueden resultar estéticamente feas o incluso monstruosas, pero que al igual que sucede con *La balsa de la Medusa*, son obras que de alguna manera cautivan nuestra atención. Juan Dávila emplea una estética de denuncia, imágenes que se pueden considerar estéticamente horribles, pero sin embargo albergan en su interior un cierto afán por un mundo mejor. He aquí otro juego de apariencias. En sus pinturas se nos plantea una reflexión acerca de la identidad cultural del individuo, hablando de realidades, pero de forma fantasiosa e imaginativa, tal como hacían Leonardo o los grutescos. Nos presenta composiciones rocambolescas, seres híbridos como protagonistas de escenas aterradoras, procura el rechazo y en la mayoría de los casos lo obtiene con contundencia. Pero la cuestión está en que existe un rechazo que se ve acompañado por la necesaria anormalidad y atracción de lo monstruoso. Situaciones extremadamente violentas, o de posible riesgo, como en las obras *The Liberator Simón Bolívar* o *El Culo del Mundo*, provocan en el espectador un sentimiento de aferrarse a la vida semejante al que los románticos padecían al pensar en los peligros que para ellos escondía la naturaleza, solo que aquí la amenaza la representa el propio ser humano (Azara, 1990: 145-146).

Por otro lado, la artista norteamericana Kristin Baker, utilizando en su pintura colores estridentes, plantillas y materiales de vanguardia como el PVC, apuesta por unas piezas de una limpieza visual, composición, tratamiento exquisito, generando así una imagen que nos atrae por su belleza visual. Pero sin embargo estamos ante una monstruosidad encubierta, ya que en su obra, siempre aborda temas desgraciados o de catástrofes como: accidentes de coches, desbordamientos, inundaciones, grandes explosiones, etc. En su obra *Big Bang Vroom*, reproduce el accidente de un coche de fórmula uno, en el que la goma quemada de los neumáticos queda marcada en el suelo mientras una oleada de humo sale de la composición del cuadro. Baker yuxtapone estos gestos espontáneos a los signos gráficos meticulosos del coche, acentuando la tensión entre el control y el peligro. Este es un perfecto ejemplo aclaratorio en el que lo monstruoso y lo bello pueden tener cabida dentro de una misma obra, siempre que atendamos a la relación de los conceptos de belleza y monstruosidad, en el momento en que generan un juego de apariencias entre la estética y el concepto de la obra (Castelli, 2007: 160-161).

Figura 2.40: *Big Bang Vroom*. 243 x 304 cm. Pintura acrílica sobre PVC. Kristin Baker, 2003. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres).

Por último nombraremos a Takashi Murakami, considerado el máximo exponente del arte pop japonés. Su particular mundo creativo navega entre los signos de la actual cultura popular japonesa, plasmada en corrientes tan extendidas como el *anime* o el *manga*. Pero con grandes dosis de pop totalmente americano y surrealismo europeo. Él mismo, denomina a su estilo *Superflat*, súper plano, puesto que sus obras son prácticamente planas, plásticamente hablando. Pero además de dotar a sus obras de un carácter bidimensional, la designación *Superflat* se refiere a la disolución de los límites entre la alta y baja cultura, proporcionándonos una perspectiva crítica de la propia estructura del arte.

El contraste de los opuestos, también es un tema recurrente en la obra de este artista japonés: el bien y el mal, la dulzura y la perversión, el humor y la oscuridad. Es muy frecuente encontrar imágenes alegres y de tinte naif que, tras una lectura más atenta, revelan un lado bastante más oscuro; por ejemplo las aparentemente infantiles formas de setas que están omnipresentes en toda su obra, suelen leerse como una referencia a las nubes de hongo atómico provocadas por la explosión de las bombas atómicas arrojadas sobre Hiroshima y Nagasaki (Fano, 2012: 2-4).

En una de sus obras, *Estela de condensación*, muestra una imagen de gran intensidad, tanto por la saturación de color, como por la composición y la rigidez de las formas. A primer golpe de vista parece una imagen diseñada hacia un público infantil, pero al poco tiempo vemos que hay cosas que no encajan. Tras las llamativas y sonrientes margaritas brotan nubes como montañas de nata; todos los elementos compositivos apuntan al cielo, lugar en el que se sitúa un avión dirigiéndose al centro de la imagen, dejando tras su paso una estela de condensación. El artista introduce de esta manera un elemento que parece ajeno, como cuando algo surge en una fotografía por casualidad. Ese algo, lejos de resultar anecdótico, es un gesto de intención. El hermoso y soleado campo de margaritas multicolores está siendo sobrevolado por un avión que deja a su paso una estela de humo, y sin embargo no dejan de sonreír. La obra de Murakami sin duda constituye uno de los más claros ejemplos del juego de apariencias en pintura.

Figura 2.41: *Tam Tam Bo Puking – a. k. a. Gero Tan*. 141 x 283 cm. Acrílico sobre lienzo montado sobre tabla. Takashi Murakami, 2002. Colección privada.

En esta obra, todas las flores se ríen y es una de mis obras más representativas. Cuando las flores se ríen todos somos felices, sin embargo, existe un reverso cuando ríen en exceso. Los niños captan enseguida que no es natural, mucho más que los adultos. Por ejemplo, cuando los adultos compran algo a los niños, los niños captan enseguida la razón por la que lo han hecho los adultos, y yo en esta obra quiero transmitir a los niños que en el mundo hay sitios con luz y otros sitios sin luz. (Murakami, 2009)

La totalidad de la superficie pictórica se encuentra cubierta por un universo de flores, de distintos tamaños y colores. Tal cantidad en tan poco espacio hace que la suma de las mismas resulte una tarea complicada, reiterada, una especie de bucle que nos evoca al infinito. Nos hace sentirnos parte de la masa, un número insignificante. De este modo consigue una estética agresiva por medio de imágenes aparentemente inofensivas, saturando la retina del espectador y provocando un estado de atracción, confusión y desbordamiento.

3. CONCLUSIONES

Podemos decir que con este Trabajo Fin de Máster hemos puesto de manifiesto las competencias adquiridas durante el transcurso de los estudios realizados y con ello hemos madurado nuestro discurso artístico, a demás de adquirir las herramientas necesarias para una correcta práctica de investigación en el campo de las bellas artes.

Después de plantear una serie de cuestiones filosóficas intrínsecas al ser humano, en esta investigación hemos dirigido el discurso hacia una crítica social que esperamos haya invitado a la reflexión sobre el tema planteado.

Partíamos de la idea de que lo monstruoso había sido abordado a lo largo de la historia como algo que sobrepasaba los límites de lo bello y lo feo, pero hemos querido demostrar cómo este concepto mostraba un importante giro dentro del panorama contemporáneo, revelando otra proyección del mismo que pasaba a relacionarse con problemáticas tan complejas como la identidad, el dolor, la obsesión, o con ámbitos tan amplios como lo social, lo moral y la política. La frase del grabado de Goya “El sueño de la razón produce monstruos”, será desde finales del siglo XVIII, la definición clave del mundo moderno; enfrentando la ciencia y la razón, al desatino y al absurdo humano.

Hemos contemplado que en el siglo XIX, la figura del monstruo cambia radicalmente. Ya no se trata, de exorcizar una quimera, ni de una figura simbólica que proyecta una sombra de muerte sobre el mundo, sino de la diferencia entre “el hombre” y uno mismo. Esta diferencia es la elección del propio “fantasma interior” como monstruo, como si en cada hombre anidara la idea de un monstruo reconocido y por el cual uno mismo es muy capaz de dejarse seducir.

Entre el Saturno de Goya y las instalaciones de los hermanos Chapman hay una distancia de dos siglos y ciertos elementos e intenciones comunes, presentes en uno y otro. Esto nos ha permitido hacer una importante reflexión alrededor de las figuras humanas “de mentira”, que hacen pensar en un ser humano “de verdad”. El asombro, la inquietud, el estremecimiento que nos causa la presencia de estas figuras, a veces de apariencia corriente, otras veces deformes, monstruosas u obscenas; nos ha llevado al concepto freudiano de lo siniestro en las que el monstruo juega un rol central. Las obras de los artistas que se han tratado en este trabajo, se han elegido meticulosamente, con un denominador común como filtro: que ejemplificasen bien esa dimensión que surge cuando parece borrarse la frontera entre la fantasía y la realidad, ofreciéndonos como real, algo que siempre habíamos considerado del dominio de la fantasía.

Ante la observación de este tipo de obras, la primera reacción es el desconcierto. Algo que nos era familiar se nos muestra de repente como ajeno. Después sigue una sensación de malestar, el malestar que proviene de la ambigüedad del espectáculo que tenemos ante nuestros ojos. De su misterio. Todo parece una trampa. En todos los casos es una ambigüedad que nos seduce, que nos atrae, que nos insta a quedarnos más tiempo frente a la imagen. (Crego, 2007: 51)

Desde una perspectiva freudiana, esta sería posiblemente una respuesta morbosa que involucra al espectador con el objeto de observación. Ya no sólo a las figuras humanoides sino a todo lo relacionado con una estética de lo feo, de lo deforme, lo repulsivo; cuya cúspide, apuntaba Charo Crego, podría ser la famosa exposición titulada *Sensation*, que tuvo lugar en la Royal Academy of Arts de Londres, en 1997.

Una virgen María hecha, entre otras cosas, a base de excrementos de elefante; maniquíes de niñas multisíamias destacando en sus caras órganos genitales de ambos sexos, un autorretrato hecho con la sangre congelada del propio artista; un colchón asqueroso manchado de residuos de flujos humanos, entre otras, hicieron parte de una exhibición que no causó poca controversia en todo el mundo. Para muchos la visita de la exposición fue una experiencia traumática, que habría podido llamarse más bien Obsession, pues es éste quizás el rasgo más frecuente en todas las obras: el empeño en resaltar lo infame, en sacar a la luz del día lo que normalmente se oculta: la sangre, la mierda, las manchas de sudor y de semen. (Crego, 2007: 67)

Este Trabajo Fin de Máster cumple con los objetivos principales que se planteaba, ya que hemos madurado la relación entre obra y concepto, para ello se ha analizado por un lado la representación del monstruo a lo largo de la historia; y por otro, su significativo cambio conceptual a lo largo del siglo XIX, trasladando la idea del monstruo físico a una concepción social de monstruo moral. Por lo que la representación de este concepto pasa de ser regido por normas ligadas al ideal de belleza, a ser defendido por normas morales, tuteladas por efectos sociológicos.

Para mayor entendimiento por parte del lector, se han aportado diferentes visiones, dadas por distintos pensadores a lo largo de la historia, y se ha argumentado el giro contemporáneo de dicho concepto, a través del análisis de la obra de importantes artistas actuales, tras haber profundizando en la obra de Francisco de Goya, Antonio Saura y los hermanos Chapman, por considerar su compromiso y acercamiento con los conceptos que queríamos abordar.

Las obras expuestas en la primera parte como aportaciones artísticas, han sido constituidas partiendo de esta serie de reflexiones, que paralelamente hemos ido redactando en un cuaderno de campo. Esto ha constituido una parte crucial para potenciar conceptualmente nuestra obra.

Teniendo en cuenta la extensión determinada por el Trabajo Fin de Máster, se han planteado temas y se han abordado cuestiones, no con el objetivo de obtener conclusiones definitivas sobre ellas, sino del modo en que quedan abiertas algunas vías en las que profundizar durante una futura tesis doctoral.

Hay que destacar que gracias a la bibliografía utilizada en esta investigación y a la cantidad de lectura y estudio realizado, hemos podido comprender mejor nuestro propio trabajo, pero también la relación, que en un principio desconocíamos o de lo que al menos no éramos tan conscientes, con la obra de los artistas en los que hemos profundizado.

Este Trabajo Fin de Máster ha consolidado un grado de madurez tanto en nuestra formación académica como en el fortalecimiento del discurso, relación y método de nuestra investigación y obra personal.

Hemos pretendido poner en manifiesto, que las cosas, por sí solas, carecen de interés, y que por ello, la condición de la mirada es crucial, para conseguir ver más allá de lo que la vida en sociedad nos dirige, incluso de lo que nuestra propia vista nos procura. Los efectos perversos que provoca la alteridad en el momento en que canonizamos la normalidad, nos alerta de que, la línea que separa la normalidad de la monstruosidad, es imprecisa. Que el azar genético o la casualidad de la vida, puede convertirnos en un fenómeno, en un momento dado, más alejado o más próximo al canon establecido como normalidad. Esto nos hace recordar la frase pronunciada al comienzo de la película *Freaks*: “Y no obstante, por caprichos del destino, vosotros podríais formar parte de ellos”.

El ejercicio de “lo conceptual”, no solo pertenece al movimiento conceptualista de los setenta, sino a la acción de proyectar la idea sobre la forma. Principio que en la mayoría de los movimientos artísticos ha prevalecido; hablemos de realismo o informalismo, hablemos de pintura metafísica o surrealismo, hablemos de simbolismo o abstracción. Por otro lado, el artista siempre se ha preocupado por ir más allá de lo aparente, mirar más allá de lo visible, abstraerse de la realidad para entrar en ella, conocer sus entresijos. Lo mimético, lo

ornamental, la técnica no nos sirve para dar cuerpo a la esencia de las cosas. El oficio o experiencia técnica en la representación, nos ofrece la posibilidad de ser libres, no dependientes del lenguaje; pero siempre que el conocimiento derivado de los procedimientos estén en equilibrio y coherencia con los pensamientos, emociones y significado del tema plástico, visual o sensitivo.

Hemos creído conveniente concluir esta investigación con un apartado relacionado con “otras visiones acerca de lo monstruosos y el juego de apariencias en la pintura”, con la intención de poner de manifiesto un bucle conceptual-paradójico que siempre está presente en nuestro trabajo, y es: La falsedad de la apariencia monstruosa, la apariencia monstruosa de la falsedad y la monstruosa falsedad de la apariencia. El monstruo entrañable frente a la máscara cordial de lo monstruoso.

Durante el desarrollo de toda la indagación que ha supuesto este Trabajo Fin de Máster, podemos decir, que la parte teórica, no hace más que sustentarse en la práctica y viceversa. De hecho no podría entenderse la una sin la otra, pues el marco general engloba concepto e imagen. Sin esa estrecha relación nos habríamos limitado a exponer y no argumentar.

4. FUENTES DOCUMENTALES

Fuentes principales.

Amusátegui, J. M., (1994). *Goya, Los Caprichos. Dibujos y Aguafuertes*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Calcografía nacional. Central Hispano.

Castelli, E., (2007). *Lo demoníaco en el arte. Su significado filosófico*. Madrid: Siruela S.A.

Eco, U., (2007). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Lumen.

El hombre elefante. (1980). Película dirigida por David Lynch. Estados Unidos, Paramount Pictures. [DVD]

Francés, F. y C.Durán Jimenez., (2003). *Jake y Dinos Chapman. El matrimonio de la razón y la miseria*. Málaga: Dunkers Kulturhus. CAC. Catálogo de la exposición.

Hernando, A., (2013). *El arte en carne viva*. Barcelona: Sd edicions.

Queral, R. Y G. del Valle., (1998). *Dibujos germinales*. Madrid: Museo nacional centro de arte Reina Sofía. Catálogo de la exposición.

Saura, A., (2004). *Escritura como pintura, Sobre la experiencia pictórica*. Barcelona: Galaxia Gutemberg.

Saura, A., (1999). *Fijeza Ensayos*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Vilar, G., (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporaneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.

Fuentes secundarias.

Azara, P., (1990). *De la fealdad ene l arte moderno*. Barcelona: Anagrama.

Basquiat. (1997). Película dirigida por Julian Schnabel. Estados Unidos, miramax International. [DVD]

Belting, H., (2001). *Antropología de la imagen*. Munich: Katz.

Berger, K., (1955). *Géricault and his works*. Kansas: Lawrence.

Bozal, V. (2006). *Ejercicios de la violencia en el arte contemporaneo*. Pamplona: Cátedra Jorge Oteiza.

Bradley, F., (1999). *Surrealismo: Movimientos en el arte moderno*. Madrid: Encuentro Ediciones.

Campuzano, R., (2013). *Jake & Dinos Chapman, el lado horrible del arte*. [Recurso electrónico]. México D.F. [Consulta: 10-10-2014]. Disponible en:

<http://culturacolectiva.com/jake-dinos-chapman-el-lado-horrible-del-arte/>

Canellas Lopez, Á., (1981). *Diplomatario de Francisco de Goya*. Zaragoza: Cooperativa de artes gráficas Librería General.

Saturno devorando a un hijo. Mirar un cuadro. (1983). Madrid, España. Producido por RTVE. [Consulta 17-10-2014]. Intérprete Rof Carballo. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alacarta/videos/mirar-un-cuadro/mirar-cuadro-saturno-devorando-su-hijo-goya/1895267/>

Castro Flórez, F., (2010). *El monstruo en el origen*. [Recurso electrónico]. Coruña. [Consulta: 10-10-2014]. Disponible en:

http://salonkritik.net/09-10/2010/01/el_monstruo_en_el_origen_ferna.php

Chevalier, J., (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.

Cobo, U., (2004). *Charles Bukowski, Antología*. Bogotá: Arquitrave.

Crego, C., (2007). *Perversa y utópica*. Madrid: Abada.

Fano, R., (2012). Guest creative. Takashi Murakami. En *Neo2*. Revista digital. [Revista electrónica] N° 112. Abril 2012, pp. 2-4. [Consulta: 17-11-2014]. Disponible en: <http://www.neo2.es/blog/wp-content/uploads/m.pdf>

Flecha, R., (1988). *Literatura e ideología en el arte de Goya*. Zaragoza: Diputación general de Aragón.

Fornet, R., (2004). *Filosofía para la convivencia*. Sevilla: Mad S. L.

Foucault. M., (1974). *El surgimiento del monstruo moral*. [Recurso electrónico]. Montevideo. [Consulta: 13-11-2014]. Disponible en:

<http://www.monografias.com/trabajos909/el-monstruo-moral/el-monstruo-moral.shtml>

Freaks. (1932). Película dirigida por Tod Browning. Estados Unidos, Metro-Goldwyn-Mayer. [DVD]

García, B., (2006). *La reivindicación de la expresión. Saura. Grandes genios del siglo X*. Madrid: Ciro Ediciones.

Gojira. (1954). Película dirigida por Ishiro Honda. Japón, Toho Film. [DVD]

Honour, H. y J. Fleming., (2004). *Historia Mundial del Arte*. Madrid: Ediciones Akal, S.A.

Goya, loco como un genio. (2006). Película dirigida y producida por Ian McMillan. Reino Unido. Interprete Hughes. R. [DVD]

Jones, J., (2004). *Jake y Dinos Chapman: "Siempre hemos querido "rectificar" a Goya"*. [Recurso electrónico]. Madrid, España. [Consulta: 09-10-2014]. Disponible en:

<http://www.elcultural.es/revista/arte/Jake-y-Dinos-Chapman-Siempre-hemos-querido-rectificar-a-Goya/9376>

King Kong. (1933). Película dirigida por Merian C. Cooper & Ernst B. Schoedsack. Estados Unidos, RKO Radio Pictures. [DVD]

King, S. (1997). *La necesaria anormalidad de lo monstruoso*. [Recurso electrónico]. Barcelona, España. [Consulta: 12-10-2014]. Disponible en: <http://www.artefreak.com/>

Koldeweij, J., (2005). *Hieronymus Bosch, El Bosco: Obra completa*. Barcelona: Polígrafa.

Le Mystere Picasso. (1956). Película dirigida por Henri Georges Clouzot. Francia, Filmsonor S.A. [DVD]

Love is the Devil. Study for a portrait of Francis Bacon. (1998). Película dirigida por John May Bury. Reino Unido, BBC Films / The British Film Institute / The Arts Council of England / Premiere Heure / Uplink. [DVD]

Marie Antoniette. (1938). Película dirigida por W.S.Van Dyke. Estados Unidos, MGM. [DVD]

Moreno Galván, J. M., (2011). *Epístola moral y otros artículos sobre arte*. Sevilla: Diputación de Sevilla.

Video tour Cosmos 2003. (2003). Bilbao, España. Producido por *Gugenheim Bilbao*. [Consulta 28-11-2014]. Interprete Takashi Murakami. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=BYatAx0XbOk>

Oppenheimer, W., (2003). "Los hermanos Chapman pintan encima de 83 grabados originales de Goya". En *El País*. [Recurso electrónico]. 1 de Abril de 2003. España: Ediciones El País S.L. [Consulta: 16-11-2014]. Disponible en:

http://elpais.com/diario/2003/04/01/cultura/1049148005_850215.html

Ortiz, M. A. (2008). *Una gota de azár*. Sevilla, España: Inédito.

Ortiz, M. A. (2009). *Esquemas paradójicos*. Sevilla, España: Inédito.

Ortiz, M. A. (2007). *Presencia fantasmagórica*. Sevilla, España: Inédito.

Platón., (2011). *La República*. Madrid: Akal.

Pollock. (2000). Película dirigida por Ed Harris. Estados Unidos, Sony Pictures Classic. [DVD]

Raquejo, T., (2002). "Sobre lo monstruoso, Un paseo por el amor y la muerte". En *Estéticas de arte contemporáneo* (págs. 51-87). Salamanca: Universidad Salamanca.

Ripa, C., (1766). *Iconología*. Padua: P. Constantini.

Rojas, A., (2001). "Variaciones sobre la piel, el espejo y el dolor en la obra de Francis Bacon". En *Cerebro, arte y creatividad*. (pág. 201). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.

Salzgeber, D., (2005). *Alberto Durero: El Rinoceronte*. Buenos Aires: Loguez.

Sánchez, I., (1990). *El gigante Polifemo*. Lima: Multilibro.

Sánchez, J. A., (1992). *Brecht y el expresionismo. Reconstrucción de un diálogo revolucionario*. Cuenca: Universidad de Castilla la Mancha.

Saura, A., (1992). *Memoria del Tiempo*. Murcia: Librería Yerba.

Arco iris. Antonio Saura. Personajes en el archivo de RTVE. (1985). Madrid, España. Producido por RTVE. [Consulta: 15-11-2014]. Entrevistador M. Á. Oyarbide. Interprete Antonio Saura. Disponible en:

<http://www.rtve.es/alcanta/videos/personajes-en-el-archivo-de-rtve/arco-iris-antonio-saura-explica-su-pintura-1985/1938328/>

Saura. *El pintor de monstruos*. (1984). Madrid, España. Producido por RTVE. Entrevistador P. Lizcano. Interprete Antonio Saura. [Consulta: 11-11-2014]. Disponible en: <http://www.rtve.es/rtve/20130716/15-anos-sin-antonio-saura/715562.shtml>

The 7th Voyage of Sinbad. (1958). Película dirigida por Nathan Juran. Estados Unidos, Columbia Pictures. [DVD]

Vasquez Rocca., A. (2006). *Lo abyecto y monstruoso en el arte de vanguardia*. [Recurso electrónico]. Valparaíso, Chile. [Consulta: 15-11-2014]. Disponible en:

<http://www.escaner.cl/escaner87/transversales.html>

Vega, M. J., (2002). *Los libros de prodigios en el Renacimiento*. Barcelona: Iberlibro.

Relación de figuras

Figura 0.1: imagen del monstruo en la película original *Godzilla*, de Ishiro Honda, 1954. (Fotograma extraído de la película). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/10788996/Godzilla-why-the-Japanese-original-is-no-joke.html>

Figura 0.2: imagen del cíclope de la película *Sinbad y la princesa*, de Nathan Juran, 1958. (Fotograma extraído de la película). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://www.nosolohd.com/xf/threads/sinbad-y-la-princesa-edici%C3%B3n-50-aniversario.4633/>

Figura 0.3: fotografía de dos de los personajes con padecimientos mentales, actores en la película *Freaks (La parada de los monstruos)*. Tod Browning, 1932. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://freaks-book.blogspot.com.es/2012/11/freaks-treinteros.html>

Figura 0.4: Fotografía de Joseph Merrick, “el Hombre Elefante”, con 24 años. 1886. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: http://es.wikipedia.org/wiki/Joseph_Merrick

Figura 1.1: Imagen de la antigua fábrica de cementos de Atarfe, en ruinas, (Granada). Fotografía del autor, 2013.

Figura 1.2: Detalle particular de la *Aportación 2*. Fotografía del autor, 2014.

Figura 1.3: Detalle secuencia extraído de la *Aportación 3*. (Fotogramas de la pieza audiovisual.) 2014.

Figura 1.4: *You, Atomic Human Toy*. 198 x 143 x 106 cm. Fundición en bronce. Jonathan Meese, 2008. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://www.contemporaryartdaily.com/2008/11/jonathan-meese-at-thaddaeus-ropac/>

Figura 1.5: Imagen del modelo en cera con el montaje de árbol de colada, (*Aportación 5*). Fotografía del autor, 2014.

Figura 1.6: Detalle de *Abatimiento de monstruo*, (*Aportación 5*). Fotografía del autor, 2014.

Figura 2.1: *El monstruo de Ravena*. 39 x 25 cm. Dibujo en folio suelto. Ein Blatt, 1506. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

http://www.habanaelegante.com/Fall_Winter_2010/Dossier_Vivalda.html

Figura 2.3: *Monstruos y prodigios*. 30 x 40 cm. Aguafuerte. Fortunio Lliceti, 1665. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://publicdomainreview.org/collections/fortunio-licetis-monsters-1665/>

Figura 2.4: *Superhéroe abrasado con espuma de afeitar trampa*. 38 x 30 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2014.

Figura 2.5: *El bufón “calabacillas”*. 106 x 88 cm. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1639. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/velazquez/cuadros20.htm>

Figura 2.6: *El éxtasis de Kunta- Kinte*. 35 x 26 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2012.

Figura 2.7: *Sociedad del Malestar*. 4 x 12 m. aprox. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre muro de hormigón y panel de madera. Imagen de la intervención *site specific*, obra conjunta del autor y el artista Iván Izquierdo, para la Feria Internacional de Arte Contemporáneo ARTJAÉN 2012. Fotografía perteneciente al catálogo de la exposición ARTJAÉN 2012.

Figura 2.8: *El sueño de la razón produce monstruos*. 21 x 15 cm. (huella). Aguafuerte. Francisco de Goya, 1799. Grabado nº. 43 de la serie *Caprichos*. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://www.wikiart.org/es/francisco-goya/the-sleep-of-reason-produces-monsters-1799>

Figura 2.9: *Hombre crater*. 50 x 35 cm. (huella). Aguafuerte. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2011. Edición seriada, realizada en el taller de Gianluca Murasecchi, Urbino, (Italia).

Figura 2.10: *Grande hazaña!, con muertos!*. 17 x 21 cm. (huella). Aguafuerte. Francisco de Goya, 1863. Grabado nº. 39 de la serie *Desastres de la Guerra*. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://www.bne.es/es/Micrositios/Exposiciones/America/Exposicion/Seccion2/Obra09.html?origen=galeria>

Figura 2.11: Ejemplo de máscaras, (cabeza de asno), de martirio y tortura medieval, usadas en España hasta el siglo XVIII. Dibujo en folio suelto, anónimo. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

http://www.elotrolado.net/hilo_torturas-medievales-18-imagenes-tocho_1517393

Figura 2.12: *Guardián fulminador del matorral-mimetizado*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2013.

Figura 2.13: Ejemplo de máscara, (cabeza de asno), de martirio y tortura medieval, usadas en España hasta el siglo XVIII. Fotografía anónima. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

http://www.elotrolado.net/hilo_torturas-medievales-18-imagenes-tocho_1517393

Figura 2.14: *Resaca de Inocencio X*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2013.

Figura 2.15: *Intrabucal*. 4 x 5 m. aprox. Técnica mixta, (pintura plástica y aerosol), sobre muro de hormigón. Imagen de la intervención *site specific*, obra conjunta del autor y el artista Emilio Cerezo. Fotografía del autor, 2013.

Figura 2.16: *Saturno devorando a un hijo*. (Pinturas negras.) 146 x 83 cm. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. Francisco de Goya, 1823. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Saturno_devorando_a_un_hijo

Figura 2.17: *Migou pensando en su hijo para comérselo*. Díptico, piezas de 40 x 31 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2014.

Figura 2.18: *Perro semihundido*. (Pinturas negras.) 131 X 79 cm. Óleo sobre revoco trasladado a lienzo. Francisco de Goya, 1823. Obra perteneciente al Museo del Prado, (Madrid). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

http://es.wikipedia.org/wiki/Perro_semihundido

Figura 2.19: *Le chien de Goya*. 153 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1985. Obra perteneciente al Kunstmuseum de Berna, (Suiza). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en: <http://masdearte.com/antonio-saura-maestria-autodidacta/>

Figura 2.20: *Burgués numero 2*. 59 x 50 cm. Pintura acrílica sobre papel Fabriano 300 g. De la serie *Sobremesa de cabezas*. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2009.

Figura 2.21: *Crucifixión*. 127 x 162 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1962. Colección particular. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://www.artespain.com/pintura/crucifixion-un-antonio-saura-excepcional-de-1963-a-subasta/>

Figura 2.22: *Cristo crucificado*. 250 x 170 cm. Óleo sobre lienzo. Diego Velázquez, 1632. Obra perteneciente al museo del prado, (Madrid). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://pixgood.com/cristo-crucificado-velazquez.html>

Figura 2.23: *Iceberg-Foule*. 200 x 400 cm. Óleo sobre lienzo. Antonio Saura, 1997. Colección particular. [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://mundoartehistoria.blogspot.com.es/2014/12/sauracitaba-obra-como-fuente-de.html>

Figura 2.24: *La entrada de Cristo Bruselas*. 258 x 430 cm. Óleo sobre lienzo. James Ensor, 1889. Obra perteneciente al Museo Getty, (Los Ángeles). [Consulta: 25-11-2014]. Disponible en:

<http://www.gabitos.com/LACUBADELGRANPAPIYO/template.php?nm=1300559416>

Figura 2.25: Fotografía del políptico *Guerra Murdial*. (Dimensiones variables. Técnica mixta sobre papel). Marco A. Ortiz, Obra inédita. En la exposición *Alraso en Palacio 2013*, en el Palacio de los Condes de Gabia, (Granada). Fotografía del autor.

Figura 2.26: *La imponente trucha anciana en el pudridero de Yo Muerte*. 70 x 50 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2014.

Figura 2.27: *El cubo delator*. 150 x 110 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, Obra inédita, 2013.

Figura 2.28: fotograma de la animación *stop-motion*, *El jardín de Prometeo*. Bruce Bickford, 1988. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://www.nplus2.org/2014/02/prometheus-garden-bruce-bickford-1988.html>

Figura 2.29: detalle de la obra *Hell*. Técnica mixta, (resina de poliéster y otros materiales, dentro de nueve piezas-vitrina con planta en forma de esvástica). Chapman Brothers, 2000. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://www.wired.com/2014/01/chapman-hellscapes/>

Figura 2.30: *Insult to Injury*. 17 x 22 cm. (huella). Intervención sobre estampa original de Francisco de Goya. Aguafuerte. Chapman Brothers, 2003. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://artobserved.com/2013/06/new-york-jake-and-dinos-chapman-insult-to-injury-at-yoshii-gallery-through-june-29th-2013/>

Figura 2.31: Cadáver exquisito de la serie *Exquisite Corpse 2000*. 26 x 22 cm. Aguafuerte. Chapman Brothers, 2000. Obra perteneciente al TATE Modern Museum, (Londres). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://www.nashvillescene.com/countrylife/archives/2012/04/06/my-other-body-is-a-corpse-the-long-and-awesome-tradition-of-the-exquisite-corpse>

Figura 2.32: *Tierra santa con sus santos muertos*. Tríptico, piezas de 100 x 70 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre papel Fabriano 300 g. Marco A. Ortiz, 2013. Imagen perteneciente al catálogo de la exposición *Alraso en Palacio 2013*.

Figura 2.33: Imagen de máscaras de lucha libre mexicana. Fotografía anónima. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://viajar.elperiodico.com/destinos/america-del-norte/mexico/distrito-federal>

Figura 2.34: Ejemplo de máscara primitiva africana, perteneciente a la etnia *Ekoí*. Nigeria. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

http://www.arrimadas.es/index_muestra.php?category_id=51

Figura 2.35: *Doble rostro*. 195 x 260 cm. Pintura acrílica sobre lienzo. Antón Patiño, 1983. Obra perteneciente a la Galería Miguel Marcos, (Barcelona). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en: <http://www.miguelmarcos.com/artist/antn-patio>

Figura 2.36: *Máscaras*. 45 x 68 cm. (huella). Aguafuerte sobre papel Velin Arches. Rafael Canogar, 1985. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://www.picassomio.es/rafael-canogar/20150.html>

Figura 2.37: *Superhéroes indignados*. Tríptico, piezas de 100 x 70 cm. Técnica mixta, (pintura acrílica y aerosol), sobre tabla. Marco A. Ortiz, 2013. Imagen perteneciente al catalogo de la exposición *Alraso en Palacio 2013*.

Figura 2.38: *El Rinoceronte*. 21 x 29 cm. (huella). Xilografía. Durero 1515. Obra perteneciente al Museo Británico de Londres. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<http://www.elmundo.es/elmundo/2013/02/06/cultura/1360166702.html>

Figura 2.39: *La balsa de la medusa*. 491 x 717 cm. Óleo sobre lienzo. Théodore Géricault, 1819. Obra perteneciente al Museo del Louvre, (Paris). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en:

<https://estudiandoloartistico.wordpress.com/2013/04/11/la-balsa-de-la-medusa-theodore-gericault-2/la-balsa-de-la-medusa-gerault-2/>

Figura 2.40: *Big Bang Vroom*. 243 x 304 cm. Pintura acrílica sobre PVC. Kristin Baker, 2003. Obra perteneciente a Saatchi Gallery, (Londres). [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en: http://www.saatchigallery.com/artists/artpages/kristin_baker_vroom.htm

Figura 2.41: *Tam Tam Bo Puking – a. k. a. Gero Tan*. 141 x 283 cm. Acrílico sobre lienzo montado sobre tabla. Takashi Murakami, 2002. Colección privada. [Consulta: 10-12-2014]. Disponible en: <http://www.neo2.es/blog/wp-content/uploads/m.pdf>

